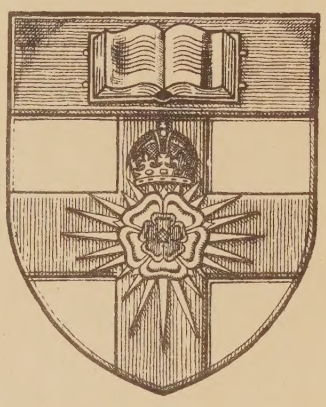
PR[B - Belfagor]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO

VOLUME X

CASA EDITRICE G. D'ANNA – MESSINA - FIRENZE
1955

PROPRIETÀ LETTERARIA

INDICE DEL VOLUME X

SAGGI E STUDI

GIAMPIERO CAROCCI, *La caduta della Destra* . . . . . *Pag.* 37
PAOLO CHIARINI, *L'ultimo Thomas Mann* 642
GABRIELE FANTUZZI, *Carlo Porta* 25
GIAN CARLO FERRETTI, *Vincenzo Monti di fronte alla realtà quatidiana e storica* . 150
DINA JOVINE BERTONI, *La pedagogia di Makarenko* 405
RICCARDO RUGANI, *Perché il verdiano " Ballo in maschera " non è un capolavoro* . 393
CARLO FERDINANDO RUSSO, *Un epigramma dell'VIII secolo a. Cr. da Pitecusa e la coppa di Nestore* 361
ID., *Saggio testuale del romanzo di Achille Tazio* 531
LUIGI RUSSO, *Lorenzo il Magnifico* 1
ID., *La poetica del Pascoli* 121
ID., *Carducci, senza retorica* 241
ID., *San Marino e la sua religione* 271
ID., *Matteo Maria Boiardo* 365
ID., *Giovanni Fantoni arcade e giacobino* 505
ID., *Maestri e seguaci di Antonio Fogazzaro* 609
ARMANDO SAITTA, *Il robespierrismo di Filippo Buonarroti e le premesse dell'unità italiana* 258
GIAMBATTISTA SALINARI, *Il comico nella " Divina Commedia "* 623
GAETANO TROMBATORE, *Il successo di Fogazzaro* 138
BRUNO WIDMAR, *Il centenario di Antonio Rosmini* 517

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

EMILIO BARBETTI, *Rosso di San Secondo* . . . . . *Pag.* 650
GIULIO CESARE CASTELLO, *Luchino Visconti* 163
SIRO ATTILIO NULLI, *Piero Martinetti* 279
GIUSEPPE ANGELO PERITORE, *Giuseppe Antonio Borgese* 537
PAOLO RUSSO, *Vittorio De Sica* 70
GIANNI SCALIA, *Camillo Sbarbaro* 448

MISCELLANEA E VARIETÀ

FERDINANDO ALBEGGIANI, *Moralità dell'arte* . . . . . *Pag.* 76
GUIDO COLONNA, *Teofilo Patini. Appunti per un profilo critico* 82
RAFFAELE COLAPIETRA, *Il partito socialista nel biennio 1895-1897* 667
RENATO COMPOSTO, *Le teorie sociali dell'abate Mably* 468
ANGELO CORSETTI, *Una raccolta di studi storici* 309
ALESSANDRO PELLEGRINI, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese* 554
VINCENZO ROMANO, *Il testo del " Decameron " nella ricostruzione di Charles S. Singleton* 688
RICCARDO RUGANI, *Le opere straniere nei nostri teatri musicali* 204
LUIGI RUSSO, *Lettere inedite di Giovanni Verga* 191

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

SERGIO ANTONIELLI, *Il primo Vittorini* . . . . . *Pag.* 89
ALDO CAPITINI, *La religione e la pace* 217
GUIDO COLONNA, *Un pittore trascurato: Benedetto Tozzi* 571
FRANCO CERUTTI, *Polemiche letterarie e costume morale* 567
GAETANO CALABRÒ, *De Ruggiero politico* 702
GIUSEPPE CORSI, *Temi ministeriali per la maturità classica* 709
GIOVANNI COTTONE, *Discussioni storiche sulla Resistenza* 328
PASQUALE JANNACCONE, *Un onesto discorso contro l'U. E. O.* 208
RENZO MEN, *Polemiche d'architettura* 93
ID., *L'architetto e la vecchia città* 482
GIORGIO MOSCON, *Per un film sull'Italia dal 1943 al 1948* 97
ID., *Il XVI Festival Cinematografico di Venezia* 576

MARIO PETRINI, *Il Presidente Gronchi non ha avuto buona stampa* . . . *Pag.* 338
ID., *Osservazioni ad un nuovo commento dantesco* 477
BERTRAND RUSSEL, *Man's Peril from the Hydrogen Bomb* 219
LUIGI RUSSO, *Le disgrazie del Verga* 562
ID., *Novelle del "Decamerone" sceneggiate* 564
ID., *Per un monumento a Dante Alighieri a Roma* 711
ID., *Risposta a un'inchiesta di "Riforma della scuola" sull'insegnamento del latino* 712
GIULIO TREVISANI, *"Rinaldo e Armida" di Cocteau* 707

RECENSIONI

PAOLO ALATRI, *Le lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra* (Giovanni Cottone) . . . . . *Pag.* 228
ACHILLE BATTAGLIA, PIERO CALAMANDREI, EPICARMO CORBINO, GABRIELE DE ROSA, EMILIO LUSSU, MARIO SANSONE, LEO VALIANI, *Dieci anni dopo, 1945-1955* (Giovanni Cottone) 488
Bibliografia storica nazionale, a cura della Giunta Centrale per gli studi storici (Luigi Ambrosoli) 234
EMILIO BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica* (Antonio Piromalli) 496
ETTORE BONORA, *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese* (Antonio Piromalli) 225
ALDO CAPITINI, *Religione aperta* (Franco Catalano) 587
TOMMASO RICCARDO CASTIGLIONE, *Giovanni Gambini, "rousseauista" siciliano tra Illuminismo e Romanticismo* (Tommaso Fiore) 721
FABIO CUSIN, *L'Italia unita. Saggio di una nuova sintesi storica* (Paolo Alatri) . 344
GABRIELE DE ROSA, *Storia politica dell' "Azione Cattolica" in Italia. II* (Luigi Ambrosoli) 350
EUGENIO GARIN, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)* (Nicola Terranova) . 715
JEAN JAURÈS, *Storia socialista della Rivoluzione Francese*, a cura di G. Manacorda (Giovanni Cottone) 111
MARIO MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante* (Antonio Piromalli) 493
KARL MARX-FRIEDRICH ENGELS, *Scritti italiani* (Luigi Ambrosoli) 586
FRANCESCO PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri (Luigi De Vendittis) . 590
Quando gli uomini creavano gli Dei (Ferdinando Albeggiani) 498
Repertorio Bibliografico della letteratura italiana, a cura della Facoltà di Magistero di Roma (Luigi Ambrosoli) 234
LUIGI RUSSO, *Giovanni Verga* (Luigi Russo) 102
ID., *Il dialogo dei popoli*, sec. ed. (Giulio Cesare Castello) 581
BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi sul Tasso* (Sergio Romagnoli) 346
LEO SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Mario Marti) 584
Stanze di messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici, a cura di V. Pernicone (Vincenzo Romano) 104
PAUL STRAND e CESARE ZAVATTINI, *Un paese* (Paolo Russo) 713
GIOVANNI VERGA, *Lettere al suo traduttore* (Aurelio Navarria) 100
ID., *Opere scelte*, a cura di L. Russo (Luigi Russo) 102
GLAUCO VIAZZI, *Chaplin e la critica* (Paolo Russo) 342

LIBRI RICEVUTI 113, 236, 353, 500, 605, 724

SAGGI E STUDI

LORENZO IL MAGNIFICO

1. Lorenzo, despota di Firenze?

Su Lorenzo il Magnifico noi abbiamo un giudizio molto acuto per una parte e d'altra parte piuttosto mordente di Niccolò Machiavelli. Egli ne scrive al libro VIII delle *Istorie fiorentine*; dopo aver parlato della grande riputazione di cui Lorenzo godeva un po' in tutta l'Europa, aggiungeva che cotesta riputazione « ciascuno giorno per la prudenzia sua, cresceva; perché era, nel discorrere le cose, eloquente e arguto, nel risolverle savio, nello eseguirle presto e animoso.... Né di quello si possono addurre vizi che maculassero tante sue virtù, ancora che fusse nelle cose veneree maravigliosamente involto, e che si dilettasse di uomini faceti e mordaci, e di giuochi puerili, più che a tanto uomo non pareva si convenisse; in modo che molte volte fu visto, intra i suoi figliuoli e figliuole, intra i loro trastulli mescolarsi. Tanto che, a considerare in quello e la vita voluttuosa e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte. Visse, negli ultimi tempi, pieno di affanni causati dalla malattia che lo teneva maravigliosamente afflitto, perché era da intollerabili doglie di stomaco oppresso; le quali tanto lo strinsono, che di aprile, nel 1492, morì, l'anno 44 della sua età ».

Già da questo passo noi possiamo argomentare la data di nascita di Lorenzo: egli è nato nel 1449 (gennaio), da Piero figlio di Cosimo. La madre è quella Lucrezia Tornabuoni, di cui noi abbiamo vantato l'ingegno, discorrendo di Luigi Pulci e di Agnolo Poliziano. Politicamente egli è stato giudicato sempre un pre-machiavellico, che non rifuggiva da atti crudeli e disonesti, da vendette terribili, come quelle che fece seguire alla congiura dei Pazzi (1478), e uomo che diede strappi violenti al già scosso regime democratico. La costituzione dell'Ordine dei Settanta, nella parvenza democratica, in fondo era una specie di gran consiglio formato tutto da amici suoi, a lui devotissimi. Gli storici concordemente ci ripetono che egli fu il soffocatore della libertà fiorentina: naturalmente noi, che siamo venuti assai dopo, non ci accontentiamo più di questa affermazione, e dobbiamo concludere che egli uccise la libertà fiorentina soltanto perché essa era già stata sepolta e transustanziata nelle nuove istituzioni, le tirannidi illuminate del

Quattrocento, le quali rappresentano un grande sbalzo in avanti della borghesia contro la consunta egemonia teocratica e imperiale. Il Guicciardini lo definì « il migliore e più piacevole tiranno » (si ricordi che la parola « tiranno » è adottata dagli storici cinquecenteschi sempre nel significato classico); però a noi è parsa ridicola l'obbiezione di non so quale parlamentare della repubblica italiana, che qualche anno fa si oppose alle onoranze a Lorenzo il Magnifico, perché non si potevano tributare onoranze a un despota, a un dittatore. Probabilmente quel parlamentare avrà ritrovato in Lorenzo le postille d'un tirannello dei nostri tempi, come uno storico di mia conoscenza che paragonava Hitler a Alessandro, e Mussolini a Giulio Cesare. Il Machiavelli, che certamente non era un sentimentale, doveva scrivere, al cap. XXXVI del libro VIII delle *Istorie,* che la morte di Lorenzo il Magnifico rappresentò un disastro nazionale; e tutti conoscono la famosa definizione che Lorenzo fosse « l'ago della bilancia d'Italia ».

Né morì mai alcuno, non solamente in Firenze, ma in Italia, con tanta fama di prudenza né che tanto alla sua patria dolesse. E come dalla sua morte ne dovesse nascere grandissima rovina, ne mostrò il cielo molti evidentissimi segni, intra i quali, l'altissima sommità del tempio di Santa Reparata fu da uno fulmine con tanta furia percossa, che gran parte di quel pinnacolo rovinò, con stupore e meraviglia di ciascuno.

È singolare come qui il Machiavelli acceda alle credenze della moltitudine, egli che sempre le aveva irrise e perseguitate; ma egli forse guardava a Lorenzo come il prototipo del suo principe. Attorno al 1513 egli si serviva del nome di Valentino, di Ferdinando d'Aragona, e di Francesco Sforza, ma già nel Quattrocento si era delineata cotesta figura del principe spregiudicato, che guardava piuttosto alla realtà effettuale, e non andava dietro alle fisime e alle immaginazioni di una repubblica ideale. Molto probabilmente il segretario fiorentino non fece mai menzione, nella sua operetta *Il principe,* di Lorenzo il Magnifico, per non turbare quella benevolenza che egli si voleva accaparrare dai suoi discendenti. Egli, parlando, sempre nelle *Istorie fiorentine,* della grande condoglianza che ci fu in tutta l'Italia, scrive ancora:

Dolfonsi adunque della sua morte tutti i suoi cittadini, e tutti i principi d'Italia; di che ne ferono manifesti segni, perché non ne rimase alcuno che a Firenze, per suoi oratori il dolore preso di tanto caso non significasse. Ma se quelli avessero cagione giusta di dolersi, lo dimostrò poco di poi lo effetto; perché restata la Italia priva del consiglio suo, non si trovò modo, per quegli che ne rimasero, né di empiere, né di frenare l'ambizione di Ludovico Sforza, governatore del Duca di Milano. Per la quale [ambizione] subito morto Lorenzo, cominciorono a nascere quelli cattivi semi, i quali, non dopo molto tempo, non sendo vivo chi li sapesse spegnere, rovinorno e ancora rovinono la Italia.

Anche il Guicciardini dà un giudizio molto esaltativo di Lorenzo, e nelle *Storie fiorentine* così ne parla:

Fu denotata questa morte come di momento grandissimo da molti presagi: era apparita poco innanzi la cometa; erasi udito urlare lupi; una donna in Santa Maria Novella, infuriata, aveva gridato che uno bue con le corna di fuoco ardeva tutta la città;

eransi azzuffati insieme alcuni lioni, ed uno bellissimo era stato morto dagli altri; ed ultimamente, un dì o due innanzi alla morte sua, di notte una saetta aveva dato nella lanterna della cupola di Santa Reparata, e fattone cadere alcune pietre grandissime, le quali caddono verso la casa dei Medici. Ed alcuni etiam riputorno portento che maestro Piero Vione da Spoleto, per fama primo medico d'Italia, avendolo curato, si gittò come disperato in un pozzo, e vi annegò, benché alcuni dissono vi era stato gittato drento.

Naturalmente queste osservazioni del Guicciardini sono tutte esemplate sui moduli degli antichi storici, che solevano registrare i prodigi naturali come manifestazioni e segni celesti per la morte di un qualche grande; [1] tanto che il Machiavelli quanto il Guicciardini non furono credenti, e talvolta si adattavano a quelle che erano le opinioni comuni. Ma la fama di Lorenzo il Magnifico era veramente grandissima, perché negli ultimi tempi aveva anche osato intraprendere un viaggio a Napoli, per incontrarsi con Ferrante d'Aragona, e trattare una pace (6 dicembre 1479-19 marzo 1480). Tal viaggio di Lorenzo sembrò audacissimo, e magnanimo ai contemporanei, avendo egli in quell'occasione messo un po' in pericolo la vita sua, pur di assicurare la pace alla città. Noi sappiamo che il buon Poliziano si rifiutò di seguirlo in tale impresa, perché da buon letterato amava piuttosto i riposi e gli ozi della villa di Cafaggiolo. Scrive ancora il Guicciardini:

La quale autorità di Lorenzo, ogni dì multiplicandogli, e di poi diventata grandissima, per la novità del '78 [cioè per la congiura dei Pazzi], e dipoi per la ritornata da Napoli, visse insino alla morte governandosi e disponendosi la città tanto interamente ad arbitrio suo, quanto se ne fossi stato signore a bacchetta.

E lo stesso storico, protestando poi la sua fedeltà ai racconti che da bambino aveva sentito, continuava a scrivere:

Furono in Lorenzo molte e preclarissime virtù, furono ancora in lui alcuni vizi, parte naturali, parte necessari; fu in lui tanta autorità, che si può dire la città non fussi a suo tempo libera, benché abbondantissima di tutte quelle glorie e felicità che possono essere in una città, libera in nome, in fatto ed in verità tiranneggiata da uno cittadino.

Vanta egli poi la grandezza di Lorenzo, non tanto nel campo delle armi, quanto nella sapienza del governo e delle relazioni diplomatiche con gli altri stati, e così commenta:

Nessuno eziandio degli avversari e di quelli che l'hanno obtrectato, negano che in lui non fusse uno ingegno grandissimo e singulare; e ne fa tanto fede l'avere ventitre anni governata la città, e sempre con augumento della potenzia e gloria sua, che sarebbe pazzo chi lo negasse; massime sendo questa una città liberissima nel parlare, piena di ingegni sottilissimi ed inquietissimi e d'uno imperio piccolo, da non potere cogli utili pascere tutti li cittadini, ma sendo necessario che, per contentare una piccola parte,

---

[1] Questa maniera era stata già consacrata dal Poliziano in quella lettera a Iacopo Antiquario, perugino, che il lettore può vedere nel testo latino (con traduzione a fronte) nel volume *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

gli altri ne fussino esclusi. Fanno fede l'amicizia ed el credito grande che ebbe con molti principi d'Italia e fuori d'Italia: con Innocenzio, col Re Ferrando, col duca Galeazzo, col re Luigi di Francia, infino al Gran Turco, al Soldano, dal quale negli ultimi anni della sua vita fu presentato d'una giraffa, d'uno lione, e di castroni; che non nasceva da altro che da sapere lui con gran destrezza ed ingegno trattenersi questi principi.

Il Guicciardini continua a fare l'elogio anche della sua sapienza letteraria e della sua oratoria elegantissima, e cita la dieta di Cremona (febbraio 1483), dove egli prese la parola con discorsi pieni di acume e di arguzia grande. Parlando poi della sua versatilità letteraria scrive:

Si ingegnò che a' tempi sua fusseno tutte le arte e le virtù più eccellente in Firenze che in altra città d'Italia. Principalmente alle lettere ordinò di nuovo a Pisa uno studio di ragione e di arte, e sendogli mostro per molte ragione che non vi poteva concorrere numero di studianti come a Padova e Pavia, disse gli bastava che il collegio dei Lettori avanzassi gli altri. E però sempre vi lessero ai tempi sua, con salari grandissimi, tutti i più eccellenti e famosi uomini di Italia, non perdonandosi né a spesa né a fatica per avergli; così fiorirono in Firenze gli studi d'umanità sotto messer Agnolo Poliziano, e i greci sotto messer Demetrio [Demetrio Calcondila], e poi el Lascari [Costantino Lascari], gli studi di filosofia e di arte sotto Marsilio Ficino, maestro Giorgio Benigno, el Conte della Mirandola [Giovanni Pico], ed altri uomini eccellenti.

E parlando sempre della sua efficacia di mecenate delle arti, e dell'impulso da lui dato alla rinascita umanistica, continua a scrivere:

Dette il medesimo favore ai versi vulgari, alla musica, alla architettura, alla pittura, alla scultura, a tutte le arti di ingegno e di industria, in modo che la città era copiosissima di tutte queste gentilezze; le quali tanto più emergevano, quanto lui, sendo universalissimo, ne dava iudicio e distingueva gli uomini, in forma che tutti per più piacergli facevano a gara l'uno dell'altro. Aiutavalo la sua liberalità infinita, con la quale abondava a' valenti uomini le provvisione e gli soppeditava tutti gli strumenti necessari all'arte loro; come quando per fare una libreria greca mandò el Lascari, uomo dottissimo, e che leggeva greco in Firenze, a cercare insino in Grecia libri antichi e buoni.

Naturalmente non mancarono gli oppositori, e nella Laurenziana di Firenze si conserva un manoscritto anti-apologetico su Lorenzo. Ma tutto questo serve anche a rafforzare e dare maggior rilievo all'originalità di questo tiranno, il quale lasciava che gli altri esprimessero le loro opinioni.[2]

Quanto alla sua tirannide, dobbiamo osservare che altro è una tirannide che conculca tutte le libertà democratiche, uscendo e opprimendo una civiltà democratica, e altro è una tirannide che dà ordine alle sparse e contraddittorie aspirazioni dei popoli, costituendo la novità e la spinta in avanti di tutti i paesi di un continente. La tirannide vera era quella teocratica e imperiale: i Signori del Quattrocento sono dei benefici rivoluzionari. Tiranni allora furono tutti i signori, e i vari monarchi di Spagna e di Francia e di Allemagna: Lorenzo il Magnifico sorgeva nel momento in cui la vita comunale cedeva, e però quasi naturalmente i comuni si venivano

---

[2] *De libertate*, di Alamanno Rinuccini, di cui parla E. Garin in *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952, pp. 103-107.

trasformando per salvarsi nelle varie Signorie. Il venir meno a questo ufficio sarebbe stato segno di mediocrità, e di pavida passività verso il passato.

La « libertà » era dalla parte di Lorenzo e dei suoi successori, quali che dovessero essere le degenerazioni particolari della sua trisecolare discendenza; come, per fare un assai più grande esempio, la « libertà » era dalla parte di Lenin e di Stalin, quando abbatterono il regime autocratico degli zar e avviarono il regime democratico dell'Unione Sovietica. Il progresso è sempre bifronte: tirannico per il passato pigro contro cui si volge, apportatore di più largo respiro per la novella storia a cui introduce.

2. Il gusto boccaccesco-machiavellico di Lorenzo.

Ma l'attività che a noi interessa particolarmente è quella del letterato. Se abbiamo detto che come figura storica Lorenzo è un premachiavellico, dobbiamo ora aggiungere che il gusto di Lorenzo risale al ceppo boccaccesco, mentre dall'altra parte si fa tramite al favolare brioso, arguto e amaro, del Machiavelli. L'immediato precursore della *Mandragola* è precisamente Lorenzo, autore della novella di *Giacoppo,* di cui discorriamo qui da principio, sebbene noi siamo dell'avviso che essa fosse composta negli anni maturi, attorno ai quaranta anni, quando l'autore era « impaniato », per dirla con l'espressione del Guicciardini, nell'amore di Bartolomea de' Masi, moglie di Donato Benci:

> Nella quale benché non fussi formosa, ma maniera [affabile] e gentile, era in modo impaniato, che una vernata che lei stette in villa, partiva da Firenze a cinque e sei ore di notte in sulle poste, con più compagni, e l'andava a trovare, partendosene nondimeno a tale ora, che la mattina innanzi dì fusse in Firenze.

È noto che il Guicciardini attribuisce a questi strapazzi amorosi di Lorenzo la sua morte:

> Fu libidinoso e tutto venereo, e costante negli amori sua, che duravano parecchi anni; la quale cosa, a giudicio di molti, gli indebolì tanto el corpo, che lo fece morire, si può dire, giovane.... Cosa pazza a considerare, che uno di tanta grandezza, reputazione e prudenza, di età di anni quaranta, fussi sì preso da una donna non bella, e già piena d'anni, che si conducesse a fare cose che sarebbano state disoneste a ogni fanciullo. (*Storia fiorentina,* cap. IX).

La fantasia amorosa di Lorenzo si effonde così attraverso la novella di Giacoppo, ed essa ci dà lo schema proprio di quella che sarà la commedia del Machiavelli. Anche qui c'è un messer Nicia, anche qui c'è un frate, prefigurazione del fra Timoteo; protagonista è una meretrice di Firenze (la scena è in Siena), alla quale il novellatore presta il nome per l'appunto di Bartolomea. E l'autografo laurenziano fu ritrovato precisamente tra le sue carte d'uomo di stato:

> Fu adunque, non sono molti anni, in Siena uno cittadino chiamato Giacoppo Belanti, uomo d'età d'anni quaranta in circa, d'assai buona ricchezza, ma un poco tondo

di pelo; e fra l'altre sue venture, o vogliam dire disaventure, aveva una molto bella moglie: la qual cosa a Siena pare così naturale nelle donne, come negli uomini avere un poco dello sciocco e del borioso. Era questa sua donna d'età d'anni venticinque in circa, e siccome all'altre belle donne addiviene, era da uno bello giovane vagheggiata. Aveva la gentile donna nome Cassandra, e il giovane Francesco, di nazione fiorentino, el quale a Siena lungo tempo a studio era stato, e sempre della Cassandra innamorato.... Sendo adunque Francesco tanto tempo drieto a questa traccia stato, né per ancora potendo condurla alla rete, a nulla altro né dì né notte pensare poteva, se non in che modo mettessi a effetto questo suo lungo desiderio.... La Cassandra gran ben gli volea, benché pure alquanto fusse questo suo amore raffrenato dalla paura dell'onore, e non meno dalla gelosia di Giacoppo.... Le quali cose tanto quanto più bella la Cassandra era, tanto meno volentieri comportava, vedendosi a uno oramai vecchio, né troppo bello di persona, né anche molto gagliardo in battaglia, maritata; e quello che più gli dava materia di cercare nuovi partiti, era, che mezzo scimunito lo conosceva.... Alla Cassandra e a Francesco niente altro che il potere mancava a contentarsi; la quale cosa era loro maggior vergogna, sendo come erano perdenti, avendosi da uno scimunito solamente a guardare.

L'amatore ricorre ad uno stratagemma, e allora fece dimostrazione di avere del tutto abbandonato l'amore di Cassandra, tanto che Giacoppo con lui si era rassicurato, mentre si faceva venire da certi suoi parenti delle lettere, che raccontavano come egli avesse preso donna. Di questo fu ancora più lieto Giacoppo. Francesco se ne andò a Firenze, a trovare una meretrice, assai bella di viso, e d'assai buona apparenza, e con lei rimase d'accordo di darle un tanto, perché andasse per un certo tempo con lui. La meretrice, abitando con Francesco vicino alla casa di Giacoppo, e mostrandosi al balcone, faceva atti di seduzione per lo sciocco marito, finché se lo condusse in casa,

e misselo sotto un letto, dicendo che bisognava vi stesse tanto, che lei mandasse a dormire una certa fante, perché voleva le cose andassino segrete; e lui così fece: là dove stette circa due ore e mezzo.... Venendo poi alla conclusione, per che tanto si vagheggia, e tanta fatica durono gli amanti, lui come vecchio pure sforzandosi a gran fatica e con grande affanno si condusse dove voleva andare, etc. Lei facendo vista di meravigliarsi che in quella età facessi sì buona prova, faceva che il poveretto si metteva a morire e fare quello che per nulla in lui pareva possibile.... sendo uno buono tempo state così le cose, venne el tempo della quaresima; nel quale la Bartolomea pregò Giacoppo che gli facesse feria, tanto almeno che passassino quei dì santi, che era tempo a attendere all'anima, benché gli paressi duro avere a stare un pezzo senza lui.

A questo punto viene introdotta la figura del frate ruffiano: la donna si rivolge al suo confessore, un frate di san Francesco, chiamato frate Antonio della Marca, il quale era stato ben istruito prima da Francesco sul modo che egli doveva tenere:

Benché frate fusse, stimando delle sette opere della misericordia soccorrere gli afflitti, e volendo quello proverbio fare vero che dice che non si fa trappola o tradimenti che non vi sia un di questo ordine, sanza molta difficoltà avea ai prieghi di Francesco acconsentito. Venuto dunque alli suoi piedi Giacoppo per confessarsi, e venendo al peccato della lussuria, Giacoppo questo suo caso avenutogli colla moglie di Francesco, secondo che lui credeva, gli cominciò a narrare.

Falso allarme e scandalo del frate, il quale dice che si tratta di peccato gravissimo, che non può essere cancellato nemmeno dal papa, o da san Pietro se risuscitasse; c'era solo una via per salvare l'anima, concedere il cambio della sua donna con Francesco; e Giacoppo va a pregare questi di starsi con la sua donna, ma Francesco teme di far peccato, e non ne vuole sapere. Viene introdotto il frate, il quale fa una perorazione esortatoria:

Ei bisogna in ogni modo che tu consoli questo poverello di Giacoppo; non per suo amore, perché lui non lo merita, ma per amore di messer Gesù, el quale anche a te farà grazia, e non ti imputerà a peccato quello che tu fai per amore del nome suo, e io te ne resterò obbligato con Giacoppo. E con queste parole, Giacoppo, gittatosegli ai piedi, di grazia comincia a chiedere a Francesco che vada a starsi con la moglie.... e parvegli d'avere trovato una bella malizia a diventare becco.

La novella si conclude con l'incontro dei due; dopo molto abbondantemente cenato, lasciando Giacoppo in sala, Francesco « con la sua tanto desiderata Cassandra in camera e poi nel letto se ne andò: e debbe ognun pensare che altrimenti andarono le cose che non erano ite quelle di Giacoppo con la Bartolomea. Fu dipoi necessario, per satisfare a quello resto dei peccati, che più e più volte vi tornassi ». Il racconto finisce con una ammonizione un po' sarcastica per la condotta di frate Antonio: « E' religiosi molte volte d'infiniti beni sono cagione, così alle volte ancora di molti grandissimi mali sono principio, per la troppa fede la quale indegnamente gli uomini loro portono ».

Il racconto, come il lettore vede, è di tipo boccaccesco, e in molte parti è percorso da quella malizia che fu propria della novellistica trecentesca, anche dello stesso buon credente Franco Sacchetti, del quale basta ricordare la novella sulle brache di San Francesco (la novella CCVII).[3]

Minore importanza, anche perché incompiuta, ha la novella della Ginevra, che possiano definire una novella di tipo cortese. Vi si parla di un raduno di belle donne pisane, e protagonista è Ginevra dei Grifi; vi si svolge la tesi dantesca, « Amore a nullo amato amar perdona ». E uno dei protagonisti, per confortare l'amico, dice a un certo punto:

A me pare, s'io ho bene raccolto il tuo passionato parlare, che la principale e più corale tua passione sia l'amare tu senza essere amato. A che io ti rispondo che veramente tu hai ragione di dolerti, quando così fussi: ma io non credo in alcuno modo, che avendo Iddio e la natura ordinato quale abbia a essere la condizione di tutte le femmine, ed avendone delle altre ai miei dì mille pruove vedute, che costei sola abbia a rompere o mutare quello che da alcuna delle altre per insino a ora mai è suto mutato. E natural cosa che ciascuna o ciascuno che si veda amare, ami; e sarebbe natura piuttosto bestiale o di pietra che umana fare al contradio.

La novelletta poi finisce con un particolare, che ci può ricordare quella boccaccesca di messer Gentile de' Carisendi, il quale, innamorato di madonna

[3] Per cui si veda un nostro saggio su Franco Sacchetti, in *Ritratti e disegni storici*, s. III, *Studi sul Due e Trecento*.

Catalina, moglie d'un Nicoluccio Caccianimico, vuole vederla almeno nel sepolcro, dove « le mise la mano in seno, e per alquanto spazio tenutalavi, gli parve sentire alcuna cosa battere il cuore a costei ». Lorenzo riecheggia a mio parere questo passo boccaccesco, quando con una corda di seta il suo amante non amato, Luigi, si accosta a Ginevra dormente di notte, dopo essere salito in camera:

> Stette per alquanto tempo che mai ebbe ardire di toccarla, non tanto per paura che avesse d'essere sentito quanto per la riverenza che sempre esser suole in chi è veramente punto degli amorosi strali. Ma cominciando alfine pure a ripigliare alquanto d'animo, cominciò leggermente sopra i panni a toccarla; e dai panni alle dilicate braccia venuto, le quali pel caldo lei scoperte teneva, quelle leggermente molte volte baciò, e simile fece el viso. A che la Ginevra si destò; e benché sognare le paresse, pure aperti gli occhi cominciò intorno a guardarsi: Luigi, che desta era avvedendosi, non sapeva che partito si prendere.

E qui doveva seguire un colloquio, che Lorenzo poi non ha scritto. Ci domandiamo: come mai gli storici hanno trascurato queste novelle di Lorenzo il Magnifico, che sono state scoperte fin dal 1865 da Isidoro Del Lungo? Esse, dopo varie vicende, furono identificate, perché autografe, come novelle del Magnifico soltanto nel 1907,[4] e per noi oggi sono assai utili, perché legano ancora di più il Magnifico al ciclo boccaccesco con precorrimenti dei motivi del Machiavelli della *Mandragola*. Del resto tutta l'opera letteraria sua si presta a osservazioni sulla sua fisonomia di poeta colto e popolare, di scrittore trecentesco e quattrocentesco, di scrittore grave e di *scurra nobilis*. Lorenzo segna un trapasso di civiltà, e intanto fa opera di mediatore col morituro passato.

3. La « Nencia da Barberino ».

Cominceremo col ricordare la *Nencia da Barberino*, una delle più graziose composizioni, che è stata imitata anche da Luigi Pulci, con buon fiuto e abito da cortigiano, nella *Beca di Dicomano*. I padroni, siano uomini politici o filosofi, sono sempre contenti che qualcuno tenga bordone alle loro rime. Ricorderemo la seconda ottava del poemetto:

> Io sono stato ad Empoli al mercato,
> a Prato, a Monticegli, a San Casciano,
> a Colle, a Poggibonzi e San Donato,
> a Grieve, e quinamonte a Decomano;
> Fegghine e Castelfranco ho ricercato,
> San Piero, el Borgo, e Mangone e Gagliano:
> più bel mercato ch'entro al mondo sia
> è Barberin, dov'è la Nencia mia.

[4] Cfr. I. Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo, Diporto mediceo*, e due novelle di Lorenzo de' Medici, Bologna, 1923. Il Palmarocchi poi ristampò il *Giacoppo* nella sua scelta *Le più belle pagine di L. d. M.*, Milano, Treves, 1933.

Questa ottava potrebbe ricordare i famosi versi di Cheli (Michele) d'Alcamo (Cercato aio Calabria, Toscana e Lombardia, ecc. ecc.), ma si deve riconoscere che lì sono un argomento e un vanto tutto letterario dell'amatore, mentre qui nel nostro Lorenzo sono indicate delle terre molto prossime a Firenze: l'incipiente despota pensava alle terre più prossime della sua signoria. Sono conosciute le ottave della *Beca di Dicomano* del Pulci, dove canta il contadino Nuto, in forma caricaturale, le famose bellezze della sua donna. Si tratta di una imitazione della *Nencia da Barberino,* che per tanto tempo è stata pacificamente attribuita al Magnifico.[5] Ed è superfluo ricordare che Nencia è per Lorenza, e Beca per Domenica.

Intanto vediamo, e non per mero interesse didascalico e geografico, quali sono i paesi ricordati: innanzi tutto Empoli (che probabilmente è *Emporium,* anche in forma greca: il nome medievale era *Empolum*, o *Empolis,* o *Emporis,* da un castello che giacerebbe a un miglio dalla città attuale); poi Prato, Monticegli, cioè Monticelli, un borgo a ridosso di Firenze, ormai incorporato nella città. Poi San Casciano in Val di Pesa, e Poggibonsi, Poggio Bonizi, come spiega Giovanni Villani, dal nome del contadino proprietario di quelle terre. E poi san Donato, per la via che conduce ad Arezzo, oggi detto San Donato in Collina; poi Grieve, cioè a dire Greve, e *quinamonte* (un avverbio di luogo, che significa « lassù alto »), ma un poco lontano, Dicomano. Sicché qualche pur dotto commentatore si inganna quando spiega « lassù sopra Greve ». Dicomano si trova nel Mugello, e non lassù sopra Greve. Fegghine è poi Figline, e Castelfranco è Castelfranco di Sopra, in prossimità di Figline, nel Valdarno Superiore; San Piero è San Piero a Sieve; poi c'è San Lorenzo, in Mugello, Mangona in Val di Sieve, e anche Gagliano è un paesetto della stessa valle.

Ci intratteniamo in queste spiegazioni geografiche perché quasi tutti i commentatori di questo passo tacciono in proposito: ma c'è anche un'altra ragione, che ci induce a questo. Sono tutti paesi che fanno più direttamente capo alla signoria di Firenze, poiché si tratta del contado che da San Casciano in Val di Pesa va fino a Figline e a San Donato in Collina, e poi *quinamonte,* al Mugello e ai Campi di Bisenzio, fino a Empoli. Lorenzo, quando scriveva da poeta, e da sornione echeggiatore dei modi popolari, pensava al suo dominio. Il politico era sempre presente e questo costituisce la sua originalità. Ecco ancora un'altra ottava:

Non vidi mai fanciulla tanto onesta,
né tanto saviamente rilevata;
non vidi mai la più leggiadra testa,

---

[5] Ma nei nostri tempi se ne vorrebbe disconoscere la paternità, e due studiosi hanno tentato di riportarla a Bernardo Giambullari, padre dello storico Pierfrancesco. Del resto è stata fatta una dimostrazione, con rigore filologico e storico, da un dotto ed addestrato maestro di letteratura italiana, Mario Fubini, il quale, combattendo la dimostrazione fatta in altri tempi dal Patetta, ha provato incontrovertibile l'attribuzione della *Nencia da Barberino* a Lorenzo. Un secondo studioso si è alleato al Fubini, Paolo Toschi: si veda « Archivio storico Italiano », fasc. 395, 1949 (1950), pp. 189-207, *La « Nencia » è di Lorenzo.*

né sì lucente né sì ben quadrata;
con quelle ciglia che pare una festa
quand'ella l'alza, ched ella me guata;
entro quel mezzo è 'l naso tanto bello,
che par proprio bucato col succhiello.

Nell'ultimo verso comincia la rappresentazione un po' scherzosa, che deve concludere e giustificare con un sorriso l'iperbole. Si sente che chi scrive non è uomo del contado, ma vuole imitare un po' il linguaggio dell'uomo di contado, e però qua e là lascia trasparire non il suo gusto parodistico, ma una sottile vena di caricatura, o di scherzo. Questo tono leggermente caricato noi lo avvertiamo anche di più nella quarta ottava:

Le labbra rosse paion de corallo:
ed havvi drento duo filar de denti
che son più bianchi che quei del cavallo;
da ogni lato ve n'ha più de venti.
Le gote bianche paion di cristallo,
senz'altro liscio né scorticamenti,
rosse ento 'l mezzo quant'è una rosa,
che non si vide mai sì bella cosa.

A proposito del liscio e degli scorticamenti, viene in mente un famoso sonetto di Cecco Angiolieri, « Quando mie donna esce la man dal letto », dove il poeta senese parla del burattello con cui Becchina cerne biacca, allume, scagliola e bambagello, rifacendosi d'un liscio smisurato, « che non è om che la veggia in quell'ora Ch'ella non faccia di sé innamorato ». Anche il sonetto di Cecco ha quel tono di ironia garbata, che non è parodia; il poemetto di Lorenzo non è difatti per niente parodistico. Un raffazzonatore del poemetto aveva pubblicato una edizione, che i filologi hanno completamente scartata, dove c'erano interpolazioni e aggiunte di ben trenta ottave.[6] Invece questo poemetto rusticano ha una grande vaghezza, e giustamente il Sapegno rileva « quella sfumatura di sorriso, che scorre, venata di malizia, per le ottave, e le pervade e le illumina, pur senza mai abbassarle al piano della satira e della parodia ». Il poemetto di Lorenzo, nonostante le sue locuzioni e immagini popolaresche, resta sempre il lavoro di un grande letterato, che ama travestirsi da rozzo contadino. Se si volesse fare il paragone con uno scrittore moderno, bisognerebbe pensare o al Verga dei *Malavoglia* dove introduce a parlare enfaticamente due soldati della battaglia di Lissa, o al Pascarella della *Scoperta dell'America*; ma il ravvicinamento naturalmente va preso con molta cautela.

---

[6] La redazione vulgata della *Nencia* in cinquanta o cinquantuno ottave fu pubblicata da tutti gli editori fino al 1907, quando il Volpi pubblicò quella in venti ottave che ora è ritenuta l'originaria e autentica. Una terza redazione, in 39 ottave, fu pubblicata dal Patetta nel 1934 (*Un terzo testo della « Nencia da B. »*, in « Rendiconti dell'Accademia dei Lincei », s. VI, vol. X, 1934, p. 129-163); e una quarta in sole dodici ottave, da M. Messina (*Una nuova redazione della « Nencia da B. »*, in « Italica », XXVIII, 1951, p. 174-180).

La quinta ottava conferma la tesi comune degli studiosi, che il poemetto è un riecheggiamento simpatizzante coi moduli della poesia popolaresca, senza volerne essere assolutamente la parodia. Lasciando la settima ottava, la seguente ferma la nostra attenzione per qualche particolare:

Ell'è dirittamente ballerina,
ch'ella se lancia come una capretta:
girasi come rota de mulina,
e dassi de la man nella scarpetta.
Quand'ella compie 'l ballo, ella se inchina,
po' se rivolge e duo colpi iscambietta,
e fa le più leggiadre riverenze,
che gnuna cittadina da Firenze.

Quel «e dassi della man nella scarpetta» indica una mossa di certi balli popolari, con cui la danzatrice si dà un colpo della mano sulla scarpa, ripiegando la gamba indietro e in alto. Lo *scambietto* è poi un salto che si fa ballando; il Lasca nella *Strega* dice, «Io vo fare uno scambietto per l'allegrezza».

Nella ottava decima si ha un verso che ci colpisce per la sua grossolanità:

Beñ se potrà tener santo e biato,
e fien guarite tutte le suo voglie,
aver quel viso e vederselo in braccio,
morbido e bianco, che pare un sugnaccio.

In verità il *sugnaccio* è quella massa di grasso che protegge gli arnioni degli animali, e segnatamente del maiale, e che si adopra per fare strutto e sugna; il paragone è piuttosto volgare, ma in fondo vuol dire, morbida e bianca come lo strutto. Significativa la seconda parte dell'ottava XIII:

Tu me se' sì 'nto 'l core 'ntraversata
ch'i' rovescio ogni dì di mille sospiri,
pien de' singhiozzi tutti lucciolando,
e tutti quanti ritti a te li mando.

Intraversata si può spiegare *avviluppata, incastrata; lucciolando* può significare luccicando con le lacrime, e *ritti* significa *diretti*. Nell'ottava seguente abbiamo la luna che si pone al rezzo, cioè tramonta nascondendosi nel buio; *rezzo* infatti non significa solo *aura, venticello,* ma anche *buio*. Ma è preferibile leggere col Carducci «stetti al rezzo più d'un'ora e mezzo, finché la luna se ripuose». Dunque bisognerebbe mettere una virgola nell'ottava 14, subito dopo «ripuose»:

e livi stetti più d'un'ora e mezzo,
finché la luna se ripuose, al rezzo.

Rassegneremo ancora rapidamente alcune particolari espressioni di Lorenzo: nell'ottava 16 c'è un *a bioscio,* che significa «abbiosciarsi», cioè

gettarsi a traverso. *Valiconi* è un accrescitivo contadinesco di *valico*; all'ottava 17 *somelle* è diminutivo di soma, quindi « due piccoli carichi di schegge », cioè a dire di schiappe di legno che Vallera va a vendere in città. È significativa anche la forma dialettale *cavelle,* derivata come è noto da *quod velis, quod velles,* « un qualche cosa, un nulla, quasi niente »; si ricorderà che Jacopone definisce Iddio « possessor d'ogni covelle », e di *cavelle* si parlerà anche nella novella *Calandrino e l'elitropia.* Poi ci sono i cosmetici, « liscio o biacca into 'n cartoccino »; *squilletti ed agora,* cioè spilletti ed aghi. Nella ottava 18 si parla della *gonnella,* che è la veste a gonnellino che nel Quattrocento portavano gli uomini. All'ottava 19 ricorre la parola *zaccherella,* che significa appunto *bagattella, minuzia.*[7] Ecco come il cantore graziosamente continua:

Che non me chiedi qualche zaccherella?
So che n'aopri di cento ragioni:
o uno 'ntaglio per la tuo' gonnella,
o uncinelli o magghiette o bottoni,
o vuoi pel camiciotto una scarsella?
o cintol per legarti gli scuffioni,
o vuoi per ammagghiar la gamurrina
de seta una cordella cilestrina?

L'*intaglio* è un ornamento per l'abito, qualche cosa di simile a un ricamo o a un rilievo; la *scarsella* è la borsa di cuoio che si attaccava all'abito; scriveva il Sacchetti: « La prima cosa che fa lo pellegrino quando si parte, si veste di schiavina, appiccasi la scarsella, e mettevi ago e refe e moneta d'ariento e d'oro ». Gli *scuffioni,* sono le cuffie o cuffiette; la *gamurrina* è una veste da donna, che si portava per casa o fuori, sotto la veste principale, o sotto la tunica. Ecco l'ultima ottava del poemetto:

Gigghiozzo mio, tu te farai con Dio,
perché le bestie mie son presso a casa.
I' non vorrei che pel baloccar mio
ne fusse ignuna in pastura rimasa.
Veggo ch'ell'hanno valicato el rio,
e odomi chiamar da monna Masa.
Rimanti lieta: i' me ne vo cantando
e sempre Nencia ento 'l me cuor chiamando.

Monna Masa evidentemente dev'essere la padrona del pastorale albergo.

4. Altre operette del Magnifico.

Abbiamo citato largamente, e abbiamo rassegnati alcuni modi espressivi di Lorenzo, perché si veda direttamente quello che era il linguaggio e

[7] Ma più determinatamente *nastro,* o *piccolo ornamento*: cfr. Giuseppe Santangelo, in « Lingua nostra », XIII, 1952, pp. 3-5.

l'ispirazione dello scrittore quattrocentista. Illustrerò ora un po' *I Beoni*: ma il titolo era anche *Il Simposio*. Era il tempo in cui a Firenze si faceva gran parlare di Platone e di platonismo; Lorenzo il Magnifico, ci creda o non ci creda, è contento di poter schiccherare una terzina dopo l'altra alla maniera dantesca, o alla maniera dei *Trionfi* del Petrarca, immaginando che in un giorno d'autunno si aggiri a Firenze verso porta a Faenza, che corrisponderebbe alla strada che conduce a Rifredi. C'è molta gente per via, poiché a Rifredi l'oste Giannesse spilla dell'ottimo vino nuovo. Il poemetto è composto di otto capitoli, e abbiamo soltanto un frammento del nono; la materia vi è scherzosissima, ed è ricca di lazzi fiorentineschi. C'è prima Bartolino, e poi ser Nastagio, che indicano al nostro poeta uno per uno tutti i personaggi che passano. C'è il quadretto d'un beone chiamato l'*Acinuzzo* (acinuzzo diminutivo di acino, seme dell'uva stessa, detto comunemente vinacciolo; Lorenzo nel suo commento dice: « e chi crederebbe che da un piccolo acino d'uva sì generasse la vite con tante degne qualità? ») ; poi c'è il quadretto del piovan dell'Antella, una località vicino a Firenze dalla parte di Bagno a Ripoli:

Colui chi è che ha sì rosse le gote?
E i dua con seco, che han lunghe mantella?
Ed egli: Ognun di loro è sacerdote.
Quel ch'è più grasso è il piovan dell'Antella:
perch'ei ti paia straccurato in viso,
ha sempre seco pur la metedella.

La *metedella* è la *mezzetta*, la metà del boccale; e *straccurato* è parola che si incontrerà spesso in Machiavelli, ad esempio nella *Mandragola*, dove si parla della *straccurataggine* e della *cervellinaggine* delle monache, e nell'*Arte della guerra*, dove sono presentati alcuni, scioperati, giovani e *straccurati*, che spendono quanto più possono senza necessità.

In genere il modulo del verso dantesco è osservato in tanti versi di queste terzine: « l'altro che drieto vien con dolce riso » è verso esemplato su tanti versi di Dante. Per il resto si ha una forma caricaturale e beffarda dei tanti canonici e dei tanti preti che bevono. Il primo capitolo si chiude col ritratto del pastor fiesolano, cioè a dire del vescovo di Fiesole; è superfluo chiarire che *ser* era il titolo che si dava ai preti e ai notai (*messere* ai papi, all'imperatore, a Dio), e che la parola *monimento* è adoperata sempre nel significato non di *monumento*, ma di *sepolcro*; e noi abbiamo tanti esempi boccacceschi, e anche un esempio dantesco (*Inf.*, IX, 131).

Questo poemetto sui *Beoni*, o *Simposio*, evidentemente è una parodia dei modi danteschi, parodia non contro Dante, o contro lo spirito della poesia di Dante, ma contro l'irrigidimento delle sue forme. Lorenzo vuol mostrare soltanto la comicità che si sprigiona da quelle forme, quando siano applicate a un nuovo e volgare contenuto. In questo senso possiamo dire che Lorenzo inizia la serie di tutte le parodie dantesche che si sono fatte fino ai nostri giorni.

5. Cronologia delle opere di Lorenzo.

Abbiamo evitato finora di parlare della cronologia delle opere di Lorenzo: ma sull'argomento abbiamo un saggio molto buono di un antico normalista Emilio Bigi.[8] Ricorderemo solo che ai primi anni di Lorenzo il Magnifico, tra il 1473 e il 1474, è da attribuire l'*Altercazione,* una specie di dissertazione platonica ispirata dalle dottrine e dagli insegnamenti del Ficino, il quale è introdotto a esporre la discussione sul Sommo Bene, che è preferibile ai beni di natura e di fortuna, e sulla preferenza da accordarsi alla vita di città o di campagna. È un poemetto in volgare in sei capitoli ternari: riassumendo alcuni dati sulla cronologia delle opere di Lorenzo, ricorderemo che la *Nencia da Barberino* può essere degli anni 1473-74, poiché in quel periodo Lorenzo si reca nel Mugello, invitato dal Pulci, « a rivedere le nostre rive di Barberino piene di nymphe ». Allo stesso periodo va riportata anche *L'Uccellagione*, più nota con un altro titolo, *La caccia col falcone* (dove ci sono dei felici quadretti di cacciatori infortunati); e sempre al periodo giovanile (1473-75) è da attribuirsi l'altro poemetto ricordato, *Il simposio,* al quale allude il Poliziano nella sua *Nutricia* del 1486. Inoltre vi sono evidenti analogie di stile, fra questo e le altre composizioni rammentate, e particolarmente con l'*Uccellagione.*

Anche la maggior parte delle rime, che sono appunto per lo più di imitazione petrarchesca, risalgono agli anni anteriori al 1476-77: sono gli anni della formazione della *Raccolta aragonese,* e noi avvertiamo l'affiorare della nuova imitazione stilnovistica in una parte delle rime e nella maggior parte dei sonetti del *Commento.* Lo stesso Lorenzo dichiara nel commento che i nuovi versi, « sul vero amore », nacquero solo dopo la morte di Simonetta Cattaneo (26 aprile 1476), e che la maggior parte dei sonetti furono composti nei tumultuosi anni seguiti alla congiura dei Pazzi. Quindi la stesura di questa parafrasi di poesia, che è il *Commento,* va riportata al periodo 1483-1486, quando Lorenzo era trentasettenne, o almeno a quegli anni va riportata la revisione di tale commento.

Il *Commento* è uno dei segni più manifesti della modernità e della spregiudicatezza di Lorenzo: questa sua trovata di commentare sé stesso, egli la deriva senz'altro e da Petrarca e da Dante. In lui c'è la coscienza di ricollegarsi alla grande letteratura del Trecento; pure, nell'introduzione, parla dei suoi molti dubbi, se era giusto che egli si intrattenesse a commentare se stesso. E sospettava in questa specie di autocommento una forma di presunzione:

> .... la prosunzione nella quale mi pareva incorrere, commentando io le cose proprie, così per la troppa estimazione che mostravo fare di me medesimo, come perché mi pareva di assumere in me quel giudicio che debbe essere d'altri.

---

[8] *Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico,* in « Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino », vol. 87, 1952-53.

[9] *Lettere* di Luigi Pulci *a Lorenzo il Magnifico e ad altri,* a cura di Salvatore Bongi, Lucca, 1868, p. 73.

E gli pareva perfino offensivo verso i lettori, come se egli li ritenesse d'ingegno poco sufficiente a poter intendere la sua poesia. Tutte queste obbiezioni di coscienza che egli si faceva, indicano in lui già un uomo moderno, e quello istoriografare se stesso ce lo presenta consapevole che la letteratura e la poesia hanno il loro primo critico nell'autore stesso. Pure si preoccupava della materia dei suoi versi, sospettando che il pubblico potesse dire che egli aveva poco giudizio, « avendo consumato il tempo nel comporre e commentar versi la materia e subbietto de' quali in gran parte fusse un'amorosa passione ». Un uomo pubblico come lui poteva apparire reprensibile per le continue occupazioni e pubbliche e private, le quali avrebbero dovuto ritrarlo da simili pensieri: « secondo alcuni non solamente frivoli e di poco momento, ma ancora perniciosi e di qualche pregiudizio così all'anima nostra come all'onore del mondo ». Certamente, egli aggiungeva, i commenti sono riservati per cose teologiche o di filosofia, e si scrivono per edificazione e consolazione della mente nostra, o ad utilità dell'umana generazione. Eguale preoccupazione aveva già mostrato il Boccaccio, quando, introducendo nella quarta giornata, si giustificava di essere novellatore di fatti amorosi e presentava come forma di apologo la novelletta del romitello di Monte Asinario, che, sceso a Firenze col padre, « di null'altra cosa riportò meraviglia che delle belle fanciulle che v'incontrò, e non ebbe alcuna attenzione ai palazzi e ai monumenti ». Il Boccaccio con quell'apologo scriveva a chiare note il manifesto della sua modernità; anche Lorenzo a suo modo si confessa uomo moderno.

Egli si mostra poi preoccupato di avere scritto questi versi « in lingua nostra materna e volgare, perché tale lingua, per essere molto comune, non pare declini da qualche viltà ». Cotesti suoi scrupoli risentono delle ultime esitazioni che ci furono nel Quattrocento per l'uso del volgare: Leonardo Bruni, che fu, oltre che letterato, segretario apostolico, cancelliere della repubblica fiorentina, ambasciatore, aveva coscienza che un mondo nuovo si era schiuso nei suoi anni, e scriveva parole che sono diventate celebri:

> Io dissi fra me: Se ti si presenta la fortunata occasione di poter ammirare Omero, Platone e Demostene, insieme ad altri poeti, filosofi ed oratori dei quali si sono raccontate tante meraviglie, se tu puoi intrattenerti con loro, e apprendere le loro mirabili dottrine, puoi tu trascurarla? Sono settecento anni che in Italia non v'è stato nessun maestro di lingua greca, eppure noi siamo convinti che tutto il sapere viene dalla Grecia. Mosso da queste ed altre ragioni, io mi feci discepolo del Crisolora, con tal zelo e fervore, che la notte sognavo tutto quello che avevo appreso il giorno.

È falso il supporre che non si possano avere presentimenti degli avvii di una nuova fase di civiltà, nel momento stesso in cui essa si inizia. Anche noi del Novecento, usciti dall'ulissismo dannunziano e pascoliano, e dal folle solipsismo del Pirandello, abbiamo sentito di toccare terra quando ci siamo ancorati prima a una ricostruzione idealistica della realtà storica, poi alla necessità fatale di una interpretazione economico-democratica della società, non soltanto italiana, ma europea e intercontinentale.

6. L'umanesimo di Lorenzo e il suo collegarsi al Due e Trecento.

Le battute di Leonardo Bruni fanno parte di quella campagna per dir così, che ci fu nella prima metà del Quattrocento tra tradizionalisti e novatori. Già Poggio Bracciolini esortava Niccolò Niccoli a trasformare in sangue nuovo e vita nuova il sapere letterario e libresco; mentre Leonardo Bruni considerava necessario che l'uomo si foggiasse sui libri in cui fremeva l'umanità antica. Così nel Trecento, Cola di Rienzo opponeva i fantasmi di Tito Livio alle vicende del tempo suo. Cotesti umanisti, mentre insistevano su tali principî di rinnovamento, non calcolavano il profondo legame che li stringeva a quell'epoca medievale medesima che volevano combattere. Essi non si preoccupavano di rintracciare i germi della rinascita nella terra in cui cotesta rinascita pur aveva le sue radici. Nel passato medievale si vedeva soltanto la barbarie; da ciò la polemica instancabile contro l'ombra del Medioevo, età di mezzo tra la luce antica e la nuova aurora. Da ciò anche la polemica contro i Galli e i Germani, che rubarono ma non capirono i tesori di Roma.

Anche per lo stesso Dante le riserve che facevano gli umanisti avevano una loro profonda ragione di essere: Dante era il poeta che esprimeva un mondo che andava scomparendo. Risuscitare il latino e il greco per alcuni significava aiutare a cancellare quel vecchio mondo medievale. Ma mentre gli adoratori dell'antico, che poi si ridussero ad essere dei semplici eruditi (Niccolò Niccoli era il loro prototipo) negavano il volgare perché figlio di barbarie, sono gli stessi umanisti più profondi, quelli che vedono nel rinnovamento qualcosa di più che un moto letterario, e scendono in campo a difesa del volgare. Questi trapassi di civiltà sono tra le cose più interessanti che si offrono allo sguardo degli storici: il momento magmatico del trapasso è forse il più ricco di suggestioni, di vedute e interpretazioni storiche (e l'avvio storiografico datoci dal Croce forse era insofferente di coteste ricerche di preistoria).

Lorenzo il Magnifico, nell'epistola indirizzata a don Federico d'Aragona,[10] parla ed esalta gli scrittori in volgare del Due e Trecento; egli dice che se così non si facesse si andrebbe incontro a un nuovo naufragio, quale quello che si è lamentato dai nostri cultori di *studia humanitatis*, i quali disprezzano il volgare per esaltare gli antichi, e non si accorgono che disprezzando i rimatori volgari già aprono una nuova voragine nella storia. Idea genialissima, che basta da sola a testimoniare della sua sensibilità di uomo nuovo.

---

[10] Sembra però, secondo alcuni eruditi, che debba attribuirsi tale epistola, per ragioni paleografiche, stilistiche, e anche di contenuto, al Poliziano, per quanto non tutti ne siano convinti. Sulla questione c'è un buon articolo di M. Santoro, *Poliziano o il Magnifico?*, sul « Giornale italiano di filologia », I, 1948, pp. 139-149. Anche il Barbi era per l'attribuzione al Poliziano. In ogni modo Lorenzo dovette certo leggere e approvare l'epistola.

Lorenzo prende ad esempio Pisistrato, il principe ateniese, « uomo per molte virtù d'animo e di corpo prestantissimo, il quale propose degli amplissimi premi a chi alcuni dei versi omerici gli portasse; e per tal modo egli riuscì a raccogliere tutto il corpo dei poemi omerici, e a quelli dette perpetua vita, così lui a se stesso diede immortal gloria e chiarissimo splendore. Per la qual cosa nessun altro titolo sotto la sua statua fu intagliato, se non quest'uno, che dell'insieme ridurre il glorioso omerico poema fussi stato autore. O veramente divini uomini, e per utilità degli uomini al mondo nati! ». Si veda adunque che il merito di Lorenzo non è merito semplicemente di rinnovamento filologico, ché la filologia sui rimatori del Due e Trecento è battesimo e propaggine di una nuova era. Per tali ragioni Lorenzo difende il volgare, e per tali ragioni egli si fa commentatore dei suoi versi in volgare. Reazionario Niccolò Niccoli, il quale disprezza Dante appunto perché non sapeva di greco o di latino classico; molto illuminato invece Lorenzo, il quale difendeva il volgare, e con il volgare tutti i rimatori antichi del Due e del Trecento:

> Né sia però nessuno che questa toscana lingua come poco ornata e copiosa disprezzi, imperocché sì bene e giustamente le sue ricchezze ed ornamenti saranno stimati, non povera questa lingua, non rozza, ma abundante e pulitissima sarà reputata. Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta ingegnosa, sottile; nessuna alta, magnifica, sonora; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata si puote immaginare, della quale non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora i quali tu, signore, hai suscitati infiniti e chiarissimi esempli non risplendino.

Per tale ragione egli si indusse a fare un poco come Pisistrato, e raccolse tutti i testi degli antichi poeti dal Due al Trecento, e li inviò a Federico d'Aragona, volendo farsi di lui un buon alleato, in quest'opera di rivalutazione della più recente letteratura. La data in cui egli ha fatto raccogliere, o almeno inviare la raccolta, è il 1476-77. Si sente parlare comunemente dai filologi di una *Raccolta Aragonese*; molti testi dei nostri poeti, da Guido Guinizelli, a Guido Cavalcanti, al canzoniere dantesco, si ritrovano in tale raccolta. Nell'epistola dedicatoria con cui Lorenzo invia la raccolta preziosa a Federico d'Aragona, si ricorda il desiderio manifestato l'anno prima in Pisa dall'Aragonese, che Lorenzo raccogliesse in un volume « quelli che nella toscana lingua poeticamente avessino scritto », e si vorrebbe supporre che nel 1475 l'Aragonese fosse capitato a Pisa; ma poiché in quell'anno Federico d'Aragona sarebbe stato troppo giovane, tredicenne, bisogna piuttosto ricordare che l'Aragonese fece frequenti viaggi tra Napoli e la Francia, ed era naturale che egli toccasse il Porto Pisano. Quindi gli eruditi hanno accennato alla probabilità che Federico si fermasse a Pisa nel 1479 e nel 1482. Ma noi ricorderemo che Luigi Pulci, il 20 settembre dell'anno 1476, ci dà la testimonianza sicura dell'incontro di Federico d'Aragona con Lorenzo, e proprio a Pisa. « Arai riavuto il nostro messer Johann Francesco; che l'ho caro dipoi la partita di don Federico tutto gentile, abbi ancora qualche gentile compagno ». Federico d'Aragona tornava precisamente dalla Borgogna,

e giungeva a Napoli un mese appresso, « ai dì 21 del mese di ottobre de lunedi alle 22 ore, intrò in la città de Napoli, lo illustre signor don Federico de Aragona, quale veniva dalla Borgugna »: in quell'anno Lorenzo era già verso la trentina, e l'aragonese era ventiduenne, e il Poliziano fungeva da alcuni anni da cancelliere del Magnifico.

Per chiarire le allusioni nelle righe che ho già riferito del Pulci e della *Crônica* di Napoli del Notargiacomo, dirò che quel Johann Francesco che faceva compagnia cavalleresca a Lorenzo, era il figlio del capitano Roberto di Sanseverino, amico del Magnifico, e protettore di Luigi Pulci; di una famiglia nobilissima, ancora oggi propagatasi e notissima a Napoli.

Lorenzo il Magnifico dunque in quel proposito che egli manifestava di commentare se stesso continuava sempre quest'opera illuminata di storico e di umanista. Può venire in mente il *Contributo alla critica di me stesso* del Croce, o la *Giovinezza* del De Sanctis, o l'*Autobiografia* di Giovan Battista Vico. E certo non sarebbe illegittimo tale accostamento. Ma il caso del Croce, come quello del De Sanctis e del Vico, e possiamo dire anche dell'Alfieri per la *Vita scritta da esso,* è molto diverso da quello dei bassi romantici, che nei nostri tempi ci hanno tediato con le loro storie di « uomini finiti », e con i loro agitati voli alla Rubé. Le autobiografie di questi nostri contemporanei sono di dannunziani « depressi ».

7. Disputa su Dante, Petrarca e Boccaccio.

Noi possediamo un'operetta di Leonardo Bruni, dedicata al Vergerio, *ad Petrum Histrum,* che riferisce conversazioni che si sarebbero tenute un giorno del 1401 in casa di Coluccio Salutati, e l'indomani nel giardino di Roberto de Rossi, grande fautore di classicismo.[11]

Orbene, in una di coteste dispute, che si facevano in casa di Coluccio Salutati, il bizzoso e potremmo dire nel significato antico il bizzarro e mordace Niccoli si lasciò sfuggire nel calore di una disputa una frase molto irriverente contro Dante Alighieri, chiamandolo « poeta da ciabattini e da fornai ». Siccome il Niccoli aveva un posto per dir così eminente nell'opinione pubblica degli studiosi del tempo, il suo motto era interpretato come la sintesi degli umori del primo quattrocento nei riguardi dell'Alighieri. Mentre in verità c'è Leonardo Bruni, e Francesco Filelfo, che rinfacciarono al Niccoli la sua arroganza; ma altri letterati eruditi del tempo addirittura aggravarono le ingiurie del Niccoli, e dissero che era veramente cosa stomachevole che tutti i nuovi letterati, « una brigata di garruli », facessero tanto onore a poeti come Dante Alighieri, « che era suto poeta da calzolai », e

[11] Cfr. un ottimo articolo di Vittorio Rossi, *Dante nel Terecento e nel Quattrocento,* che oggi si legge in *Scritti di critica letteraria,* I, Firenze, 1930. Si tenga anche presente il testo originale, che oggi si può leggere agevolmente nei *Prosatori latini del Quattrocento,* a cura di E. Garin, cit., alle pp. 44-99.

che aveva scritto la Commedia, la quale poteva essere data « alli speziali, per farne cartocci, ovvero piuttosto alli pizzicagnoli, per porvi dentro il pesce salato, perché volgarmente scrisse ». Uno dei difensori di Dante in quell'occasione fu precisamente Leonardo Bruni, il quale scrisse questa opera intitolata *ad Petrum Histrum,* dove ricorrono i due dialoghi.

Ma arrivati a questo punto bisogna dire che né il primo dialogo diceva la verità, e neanche il secondo, poiché in fondo gli umanisti furono tiepidi verso questi due scrittori; Pio II intorno al 1460 dirà che le opere latine del Petrarca, potrebbero eguagliarsi a quelle che scrisse in lingua toscana, ma come scrittori in volgare il Petrarca e il Boccaccio paiono restare esclusi dal mondo degli umanisti.

8. La modernità di Lorenzo come critico e commentatore.

Tornando a Lorenzo e al suo autocommento, noi rimaniamo sorpresi della spregiudicatezza con cui egli sovverte i vecchi criteri degli storiografi medievali. Intanto comincia col dire che a lui non pare presunzione di interpretare le cose sue, « ma più presto torre fatica ad altri »; nessuno può interpretare meglio se stesso dell'autore, « perché nessuno può meglio sapere o eligere la verità del senso suo, come mostra assai chiaramente la confusione che nasce dalla varietà dei comenti, nei quali il più delle volte si segue piuttosto la natura propria, che la intenzione vera di chi ha scritto ». Lorenzo fiuta il pericolo di ogni forma di critica, la quale sempre prevarica, aggiungendosi idoli e fantasmi del critico agli idoli e fantasmi del poeta preso in esame. Direi che è una critica anticipata di quello che è avvenuto nei nostri tempi, sotto la suggestione o il fraintendimento di teorie filosofiche e irrigidimenti di filologi puri, e suggestione di scrittori come Pirandello del *Così è, se vi pare.*

Lorenzo il Magnifico intuisce dunque questo pericolo, e osserva che ogni testo poetico va interpretato nella sua immutabile obbiettività. Da ciò il dramma speculativo degli umanisti, i quali vogliono essere interpreti più fedeli che sia possibile degli antichi scrittori, ma essi involontariamente prevaricano e mentre interpretano filologicamente gli antichi testi, al tempo stesso vi aggiungono la patina della loro esperienza di moderni. Da ciò la caratteristica di tutto l'umanesimo: esso vuole essere una riesumazione del mondo antico, ma necessariamente e fatalmente si aggiunge al senso obiettivo degli antichi anche il senso degli uomini moderni. L'umanesimo è fatalmente anfibologico: se gli umanisti avessero voluto di proposito falsificare i testi, la loro rivoluzione non sarebbe stata profonda, ma semplicemente sarebbe stata una falsificazione volontaria dell'antico, per vedere nei testi classici come una specie di palinsesto degli interessi nuovi. Le rivoluzioni anche delle civiltà letterarie si fanno sempre per ingenui abbandoni, non per astuti calcoli. Questi sono l'inutile intellettualismo degli spiriti aridi e meccanici.

Il Leopardi intuì questa natività interpretativa degli umanisti, e scrisse i famosi versi sui « vetusti divini, a cui natura Parlò senza svelarsi, onde i riposi Magnanimi allegrar d'Atene e Roma ». Il Leopardi arrivava a questa concezione per il suo congenito pessimismo. Nel Quattrocento l'Italia non era ancora decaduta; aveva vive speranze del suo risorgimento, donde l'esaltazione che il recanatese faceva di Dante, di Petrarca, di Cristoforo Colombo, ecc., dell'Ariosto, fino a Torquato Tasso e all'Alfieri.

Lorenzo il Magnifico si trova ad una specie di displuvio in cui da una parte si vuole tenere fede all'antico, e dall'altra parte si adombrano già quelle che sono le esigenze dell'età nuova. Da ciò il platonismo, che non nasce per influenza dell'Accademia platonica, perché tutti sono un po' platonici *avant lettre,* e l'Accademia platonica, se mai, sanzionava cotesto nuovo gusto quattrocentesco, che si era delineato sin dal tempo di Francesco Petrarca, il quale, trasferendo tutte le sue fantasie in un sopramondo platonico, finisce col giustificare la sua passione per Laura come fosse amore di Dio stesso, e può mettere sullo stesso piano il picciol borgo dove nacque Laura, e Nazaret, dove nacque Cristo, e può eguagliare l'immagine di Cristo nel sudario della Veronica e l'immagine di Laura che l'innamorato poeta rintraccia nelle altre donne. Anche Lorenzo scrive: « Credo l'amore per gli uomini non solamente non essere reprensibile, ma quasi necessario ed assai vero argumento di gentilezza e grandezza d'animo, e soprattutto cagione di invitare gli uomini a cose degne ed eccellenti, ed esercitare e riducere in atto quelle virtù che in potenzia sono nell'anima nostra ».

Lorenzo cita scopertamente Platone, per cui l'amore è mezzo a tutte le cose a trovare la loro perfezione e riposarsi ultimamente nella suprema bellezza, cioè in Dio. Ma egli aggiunge che « l'amore per l'umana creatura, sebbene questa non è quella perfezione d'amore che si chiama Sommo Bene, alcuni veggiamo chiaramente contenere in sé tanti beni ed evitare tanti mali, che secondo la comune consuetudine della vita umana tiene luogo di bene ». Così Lorenzo giustifica « il subietto dei versi suoi », e ricorda un verso del Petrarca, *Spero trovar pietà, non che perdono.* Se l'amore è appetito della bellezza eterna, sono da lodare quelli che, seguitando questo fine, amano una donna; sicché i miei versi, vorrebbe concludere Lorenzo, non sono reprensibili, perché fanno contrasto alle mie diverse occupazioni pubbliche e private, e quasi tolgono loro la dignità, « perché, se gli è bene, il bene non ha bisogno di alcuna escusazione, perché non ha colpa »; « però il comporre o comentare nei versi fatti a questo proposito non mi può essere imputato a grave errore ». Io non sono stato il primo, aggiunge, « a comentare versi di amorosi subietti, perché Dante lui medesimo comentò alcune delle sue canzoni ed altri versi ».

Lorenzo poi giustifica l'uso del volgare in questo modo: non già alla maniera dantesca, perché quando si parla di amore ci si rivolge a delle donne, a donne che hanno intelletto d'amore, ma perché la lingua volgare tanto più è alta, quanto è più comunicabile ed universale.

9. Lorenzo lirico o Lorenzo letterato.

Una maniera tipica di interpretare se stesso noi possiamo vederla nel commento a due sonetti, *Più dolce sonno o placida quiete, Giamai chiuse occhi, o più belli occhi mai,* e poi l'altro, *Odorifera erbetta e vaghi fiori, Che ornate il prato come 'l ciel le stelle.* È caratteristica l'osservazione che egli fa, concludendo il commento al primo sonetto:

> A me è accaduto come a uno, il quale, sendo in mezzo d'uno amenissimo prato, il quale produce diversi colori di fiori, e volendo corre dei più vaghi, non sa a qual prima porre la mano.... Non potendo.... proseguire tutte le laude sue, né sapendo eleggere qual prima meritassi essere da me colta e celebrata, a caso errando con la mano, quelli primi fiori che la sorte mi ha monstro, ho colti, facendone piuttosto giudice la fortuna che la mia elezione.

È tipica questa sua indifferenza di letterato più che di poeta, il quale cerne i colori dei fiori, ma non sapendo a quale prima porre la mano, « perché la qualità della bellezza fa più difficile la elezione, essendo l'appetito nostro tirato più da quelle cose che più piacciono ».

Nel secondo sonetto si parla d'un'alta quercia, e vi si accenna a *odorifera erbetta e vaghi fiori.* Egli canta quell'odorifera erbetta e quei vaghi fiori soltanto perché furono letto e piuma al gentilissimo corpo. Naturalmente tutto questo racconto ci richiama alle mirabili strofe del Petrarca della canzone *Chiare fresche e dolci acque*; ma è significativo che Lorenzo voglia riferirsi sempre a una situazione realistica, e per tale realismo egli si differenzia da tutti gli altri petrarchisti del Quattro e del Cinquecento.

Bisogna distinguere due maniere del verseggiare di Lorenzo, una maniera strettamente petrarchesca, che si sviluppa specialmente tra il 1465 e '76, e una seconda maniera che si è venuta accentuando dopo la *Raccolta Aragonese,* quindi posteriore al 1476-77.[12] L'amore del primo periodo è tutto intessuto sui modi del Petrarca, e per una donna che non era la sua, per la famosa Simonetta Cattaneo, la moglie di Marco Vespucci, la ninfa medicea delle *Stanze* del Poliziano, e la *Primavera* del Botticelli. Simonetta Cattaneo in verità era stata amata dal fratello di Lorenzo, Giuliano, ed egli in un certo senso si sostituisce al congiunto nella celebrazione della bellezza di questa donna. Essa morì giovanissima nella primavera del 1476. La seconda donna successiva del canzoniere di Lorenzo, cantata dopo la morte della Simonetta, sarebbe stata la Lucrezia Donati. Un contemporaneo, che scrisse

---

[12] Solo i primi quattro sonetti del *Comento* contengono sicure allusioni a Simonetta. Le altre rime petrarchesche anteriori al 1476 sono probabilmente, almeno per la maggior parte, da riferire a Lucrezia Donati, per quanto Lorenzo ponga l'inizio dell'amore per costei solo dopo la morte di Simonetta. Ma non bisogna scordarsi quello che scrive il Del Lungo: « Nel 1476 Lorenzo conosceva già da almeno undici anni la Lucrezia Donati, la quale era stata un amore di lui giovine appena diciassettenne: amore di che sorta, non è facile, a prima giunta, definire; ma tutto ben ponderato, amore, « cercato con la mente » anche quello; senonché, ripeto, cercato ed esercitato una dozzina d'anni prima » (*Gli amori del Magnifico Lorenzo,* cit.).

una biografia di Lorenzo, Niccolò Valori, racconta che in questo tempo «amava una giovane dei Donati chiamata Lucrezia, di rara bellezza e di somma onestà; e per nazione nobilissima, perché traeva origine da messer Corso Cavaliere, strenuo e peritissimo nell'arte militare, capo e difensore dei guelfi, non pure della nostra città, ma ancora di tutta la Toscana. In lodé della quale, Lorenzo compose non pure versi e rime elegantissime in lingua toscana, ma eziandio fece spettacoli di mirabile magnificenza; fra i quali fu una giostra, cioè la giostra del 1469». Giustamente Isidoro del Lungo obiettò a suo tempo che questa Lucrezia Donati che poi doveva andare sposa a Niccolò Ardinghelli, fu amata da Lorenzo il Magnifico quando lui aveva quindici anni, e lei ne aveva sedici; quindi parlando delle donne cantate nel *Canzoniere,* bisogna essere molto cauti a non identificare questa o quella donna nei vari versi scritti dal poeta. Tutto ciò è ancora conforme all'esempio che gli veniva dalla *Vita Nuova,* e dallo stesso Petrarca; in ogni modo si legga l'efficace descrizione che Lorenzo fa di Lucrezia nel *Commento.*[13] Bisogna concludere però che queste descrizioni non ci dicono nulla per poter identificare le due donne amate da Lorenzo; ci si è provato Isidoro del Lungo, con la sua mirabile erudizione, facendo un elenco di tutte le belle donne fiorentine, intorno al 1475-76, ma non ha potuto venire a una conclusione ferma. Sicché bisogna contentarsi di dire per la storia che queste donne laurenziane sono un po' delle donne stilizzate, alla maniera delle donne della *Vita nuova* di Dante e di altri stilnovisti, con qualcosa di più realistico nei loro movimenti. Ma il poeta di queste donne, il più alto, è stato non Lorenzo, ma il Botticelli.

Noi siamo d'accordo col Bigi, quando egli scrive che bisogna tener conto di tutta questa esperienza di Lorenzo, per spiegare le opere mature e artisticamente più felici, le *Selve* e l'*Ambra,* dove non basta più la vena realistica, ma c'è un desiderio idillico o elegiaco, se si vuole per il *refrigerio,* per la dolce pace amorosa. Però non bisogna lasciarsi sedurre troppo dalla forma levigata delle agevoli ottave: in un giudizio veramente estetico, le *Selve* e l'*Ambra* hanno un favorevole rilievo, ma in un giudizio storico complesso esse appaiono esercitazioni di un consumato artista, che riecheggia felicemente i modi e le esperienze di altri poeti contemporanei.[14] Noi preferiamo il Lorenzo realistico-rusticano, dove hanno rilievo le sue qualità di ritrattista, come nei *Beoni,* e scherzosamente georgico, come nella *Nencia,* e campereccio, come nella *Caccia col falcone.*

---

[13] *Opere,* I, pp. 36-37.

[14] Molto rettamente osserva il Momigliano nella sua *Storia*: «Tutte le sue opere di una certa estensione sono mal costruite. Così le due *Selve d'amore,* dove si notano, fra l'altro, la digressione sull'estate e le stanze sull'età dell'oro, condotte con un disegno chiaro e secco. Così l'*Ambra,* che tradisce anch'essa l'interesse per il particolare e la mancanza del senso dell'insieme: metà del poemetto è impiegato a descriver l'inverno — bello il paesaggio ghiacciato — e l'inondazione; all'inondazione si riattacca il tema di Ambra che, inseguita da Ombrone, ottiene da Diana d'esser trasformata in sasso. Sono tra le cose più sensitive del Magnifico la rappresentazione d'Ambra trepidante e lo sfondo ampio della sua fuga. Del *Corinto,* egloga d'amore, sono notissime le terzine sulle rose».

Tra Lorenzo lirico puro e Lorenzo umanista, noi siamo portati a preferire il secondo. Egli fu innanzi tutto un p o l i t i c o , un t i r a n n o , che si compiacque dell'ammanto della letteratura per agevolare la sua illuminata podestà. Ciò serve anche per farla finita con la doppia personalità, di cui sulle tracce di un giudizio di Machiavelli si è sempre favoleggiato. C'è un'unità in tutte le manifestazioni laurenziane; e come gli storici della politica non possono fare a meno di un giudizio sul valore letterario dello scrittore (e ce ne diede un esempio il Guicciardini), così gli storici della letteratura non possono fare a meno di accogliere un riflesso della storia politica nel tracciare le linee della sua personalità.

Alla poesia realistica di Lorenzo bisogna aggiungere i *Canti Carnascialeschi,* che egli scrisse ad uso del popolo che la sua famiglia governava. Ma bisogna aggiungere che non c'è da esagerare troppo il machiavellismo di Lorenzo: egli scriveva a quel modo perché si intruppava in mezzo agli altri letterati e cantori popolareggianti: basti pensare a quell'autore ignoto della *Canzona delle monache,*[15] e dell'altra *Donne mio voi non sapete Ch'i' ho il mal ch'avea quel prete.* Il Poliziano, autore di quest'ultima, come è noto era canonico e fu seppellito col saio domenicano; se lui si abbandonava a questo estro, si può immaginare quello che può e che deve fare il Magnifico. Del resto tutti conoscono il *Trionfo di Bacco e Arianna,* « Quanto è bella giovinezza ». Si è parlato di scetticismo a proposito di cotesti versi, o di epicureismo; non si tratta né dell'una né dell'altra vena: Lorenzo era un « platonico » sul serio, perché lui ha fatto tutto sul serio, e lo scolaro di filosofia del Ficino, e il corega della nuova poesia o letteratura del Quattrocento, e anche sul serio ha fatto la sua esperienza di uomo sollazzevole. Egli è un dilettante che si ritrova e si riscatta e si sublima nella politica.

In lui viveva anche quello spirito mondano che si era già fatto vivo ai tempi del Boccaccio, e volendo andare più indietro perfino nei racconti del *Novellino.* Dei canti carnascialeschi, dove non ricorrano troppi doppi sensi, sono particolarmente menzionabili due, *La canzona dei sette pianeti,* e la *Canzona delle cicale.* Nel concludere non possiamo dimenticare il giudizio del Machiavelli, il quale, parlando di Lorenzo, come abbiamo visto, diceva che in lui la vita leggera e la grave si avvicendavano rapidamente, fino a vedere in lui quasi due persone diverse, « quasi con impossibile congiunzione congiunte ». C'è anche una novella del Lasca, il quale ci presenta, nella terza *Cena,* novella decima, la figura di Lorenzo come vago benefattore, e autore di mimi scherzosi. Potremmo dunque concludere, sulla testimonianza di questi suoi quasi contemporanei, che in lui ci fossero veramente due uomini diversi, e quindi da una parte il Lorenzo realistico e ironico, e dall'altra lo scrittore serio e idealistico, ma la diversità di due uomini che convivono nella stessa persona è assurda storicamente, e la si può spiegare con la crisi

---

15 *Canti carnascialeschi del Rinascimento,* a cura di Charles S. Singleton, Bari, Laterza, 1936, p. 44.

che rappresentava la nuova maturante civiltà; che mentre si sganciava dall'antico metteva fuori la buccia di gemme novelle.

Quando ci si imbatte nel *San Giovanni e Paolo,* una rappresentazione sacra, si dovrebbe concludere che effettivamente Lorenzo fu uno scettico, e che egli trattò, con eguale indifferenza, argomenti amorosi, argomenti osceni, e argomenti religiosi. Non bisogna però esagerare nel dire che tutto questo gli fu ispirato dal suo nascosto machiavellismo; la verità vera è che il Magnifico assorbì profondamente l'idealismo platonico appreso alla scuola di Marsilio Ficino, e dall'altro la stessa pratica di governo gli maturò un'idea orgogliosa e feconda dell'uomo che è al di fuori di ogni pregiudizio. Potremmo quindi definirlo un pre-machiavellico, nutrito delle dottrine platoniche di Marsilio Ficino. Scrisse il De Sanctis:

> Lorenzo non aveva la cultura e l'idealità del Poliziano; aveva molto spirito e molta immaginazione, le due qualità della colta borghesia italiana. Era il più fiorentino tra i fiorentini, non della vecchia stampa s'intende. Cristiano e platonico in astratto e a scuola, in realtà epicureo e indifferente, sotto abito signorile popolano e mercante, dai motti arguti e dalle salse facezie, allegro, compagnevole, mezzo tra i piaceri dello spirito e del corpo, scrivendo laude e strambotti, alternando orge notturne e disputazioni accademiche, corrotto e corruttore.

Il giudizio del De Sanctis è accettabile, ma non in alcuni suoi toni: il grande critico poggiava l'accento sul m o r a l i s m o n a z i o n a l e (era la sua ben dissimulata Idea hegeliana), che poi doveva condurlo a negare valore a buona parte della letteratura del secondo Cinquecento. Bisogna anche attenuare la consapevolezza machiavellica che è attribuita a Lorenzo: quella letteratura da lui prodotta come *istrumentum regni* non potrebbe avere nessun valore se essa avesse avuto soltanto tale carattere strumentale. Per influire sugli altri, bisogna pur credere ingenuamente nei miti che si vengono diffondendo, e Lorenzo credette al platonismo, come credette alla varia letteratura che egli veniva componendo e divulgando. Il De Sanctis dice assai meglio dove osserva che Lorenzo non era che lo stesso popolo, l'uno degno dell'altro. Tal popolo, tal principe. Lorenzo precisamente si faceva produttore di una letteratura che era figlia del tempo, ma che nello stesso momento corroborava lo spirito di cotesto suo tempo.[16]

LUIGI RUSSO

---

[16] Dalla *Storia della letteratura italiana,* vol. I, in corso di stampa per la casa Sansoni.

CARLO PORTA

Finalmente anche delle poesie di Carlo Porta abbiamo l'edizione critica, un'edizione dovuta alle cure, allo studio ed alla lunga fatica di Dante Isella.[1] Non si direbbe però che una fortuna ininterrotta, specialmente presso la critica, abbia arriso al poeta ambrosiano. Fortuna presso il lettore comune lombardo sì: molto minore presso gli addetti ai lavori se anche il Parodi, recensendo il cospicuo giovanile studio di Attilio Momigliano,[2] lamentava che molti si rammaricassero per i tanti capolavori scritti in dialetto e non invece in italiano. Del resto anche Benedetto Croce in una sua postilla, circa dieci anni fa, ricordava che « .... conseguita l'unità politica d'Italia, resasi più libera e più forte l'italianità, l'amore per i dialetti rifiorì », e citava una nota di Vittorio Imbriani, nella quale si dice del suo lavoro di raccoglitore di novelle e panzane milanesi, aggiungendo che essa « almeno sarà prova dell'assoluta comunanza d'interessi e di studi fra tutti gli italiani, dell'affetto profondo con cui le varie province si amano, del sentire ciascuna di esse come cosa propria anche ciò che è più speciale delle altre ».

Oggi dunque che il gusto filologico addestra la propria acribia su tutti i testi, anche i meno aulici, e che i premi letterari si assegnano pure ad opere cosiddette dialettali, sembra ancor più propizia l'occasione di parlare del restauro con il quale l'Isella ha restituito al suo più schietto valore e reso esattamente leggibile il testo della poesia portiana gravato dalla « ipoteca sentimentale » dei cultori di storia patria.

È vero che l'arte di Carlo Porta aveva ottenuto qualche autorevole consenso in sede di valutazione estetica, seppur cauto e non proprio esplicito. È vero altresì che gli studi filologici non avevano trascurato questo settore della poesia. Raffaello Barbiera e Carlo Salvioni, già sessant'anni or sono, avevano indagato a fondo e meditato sulla lezione della poesia portiana. Carlo Salvioni, per essere esatti, fu veramente il primo che avviò gli studi di filologia portiana su di una strada strettamente scientifica. L'illustre glottologo ticinese pubblicò, ancor giovanissimo, il saggio sulla fonetica del dialetto moderno della città di Milano: orbene in esso aveva scritto che un silenzio tre volte secolare divide la prima epoca letterariamente documen-

---

[1] *Le poesie di Carlo Porta*, a cura di Dante Isella, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1954. A questa prima edizione seguirà tra poco, presso lo stesso editore, quella fornita dell'apparato.

[2] A. Momigliano, *L'opera di Carlo Porta*, Città di Castello, Lapi, 1909.

tata della parlata milanese (quella di Pietro Bescapé e del frate umiliato Bonvesin da Riva), dalla seconda (quella di Gian Paolo Lomazzo). In questo periodo trisecolare di silenzio ebbe elaborazione e compimento il milanese moderno. Linguaggio, o fatto linguistico che dir si voglia, di nobile estrazione: e ce lo confermano gli studi di Gianfranco Folena [3] nei quali è documentato al vivo il largo interesse di un uomo, nemmen colto, come Benedetto Dei per questa parlata, per un dialetto vivace e pittoresco, quel milanese già conosciuto e parodiato dal Pulci, bene accolto nella corte letteraria fiorentina, fintantoché la ventata bembesca non venne a spazzar via l'amore per le reliquie di un volgare nobile e vetusto come il milanese, in nome di una lingua astratta e cerebrale. Non soltanto interesse documentario per il vocabolo in sé e per sé preso, con le sue implicazioni etimologiche, sibbene per un dialetto: interesse che, « alla fine del '400 — come appunto scrive il Folena — e nella cerchia di Lorenzo dei Medici, di Luigi Pulci e anche di Leonardo da Vinci, è certo significativo e indicativo di nuove tendenze ». Questo, a documentare la letteratissima origine dei moduli dialettali, della letteratura dialettale, cominciati contadineschi e finiti cittadini, specialmente nell' '800. Parole, coglieva il Pulci in quel mercato di Milano che egli rappresentò nel famoso sonetto. Parole, coglieva il Porta a *la scoeura de lengua del Verzee*: tutte e due quindi impegnati ad una trascrizione, apparentemente verista, dell'idioma popolare. Se dunque mai lavoro di critica restituzione di un testo poetico e del suo ultimo risultato ebbe come scopo di documentare fino allo scrupolo il divenire stesso di un'opera di poesia, questa edizione critica dell'Isella ha il non piccolo merito di illuminarci, attraverso un processo di storia della cultura linguistica, sul travaglio da cui è nato un fatto espressivo.

Carlo Porta fu uno dei protagonisti della nostra civiltà letteraria, operoso proprio agli inizi di quel secolo che il Contini amò definire « allarmato e tecnicamente artigiano »: secolo in cui purismo, dialetto, questione della lingua, romanticismo, neoclassicismo si implicano continuamente e si collocano sincronicamente al centro degli interessi culturali e quindi letterari: secolo che convenzionalmente piacque di battezzare romantico, secondo una lata, e si direbbe addirittura impertinente, accezione politica, quasi che la letteratura si fosse rifiutata alle proprie origini per farsi tutta filosofia della prassi. La stretta connessione Porta-Cherubini, da questa edizione critica, balza fuori più chiaramente giustificata e proprio perché impegnata sulla questione del dialetto. Ossia: che il Cherubini con le sue due edizioni del vocabolario milanese-italiano, sia apparso ormai, senza possibilità di equivoci, un neoclassico e purista, non metterebbe conto di rammemorarlo, ove a questa precisazione non si potesse aggiungere una resultante di più grande momento, ai fini del presente discorso, questa: che il Cherubini, a

[3] G. Folena, *Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei*, in « Studi di Filologia Italiana », vol. X, Sansoni, Firenze, 1952, pp. 83-144.

petto del Porta era purista, cittadinesco, neoclassico anche e proprio nel dialetto. Ognuno lo potrà constatare direttamente da sé, solo che sappia leggere come il restauro critico dell'Isella abbia restituito alla poesia del Porta quell'aspetto di autenticità già velato dalla decolorazione che il Cherubini ne aveva fatto quando, vivente il poeta, aveva dato la prima edizione ammodernando il testo, correggendo gli intenzionali solecismi dialettali, inurbando, raggentilendo quello che doveva essere lo schietto e intangibile linguaggio della classe popolare, rifuso nell'arte portiana.

Dall'edizione critica iselliana ecco dunque farsi luce la figura di un Porta — considerato sempre per lo più come un irregolare delle patrie lettere — raffinato stilista, con quel tanto di impuntatura e di pedanteria che lo raccomandano come un dono prezioso più per i filologi puri che per i puri esteti. Un Porta che è vissuto ed ha operato nel pieno della polemica fra classicisti e romantici. Classicisti, come già s'è detto, possono essere chiamati i suoi stessi amici, collaboratori, correttori ed editori: Cherubini e Grossi. Il primo, fiorentinista di piena osservanza; il secondo letterato ed editore di grande coraggio, uomo di alte idealità liberali, ma, non meno del primo, decoloratore, rassettatore, armonizzatore di gusto classicistico. Lo stesso Isella aveva già avvisato che le varianti del Grossi « attentamente osservate, aiuterebbero molto nel segnare certe minori, ma essenziali divergenze tra la poetica del Portà e quella del suo epigone Grossi ».[4] Insomma: più si avvicina la lente a questo lavoro di restauro e di ripulitura filologica, più si finisce col convenire col giudizio di quanti hanno in forte sospetto tanto la semplicistica poetica dei primi romantici italiani, quanto il sacrificio che — sull'altare del sacro e nuovo principio della *libertà* e della *fantasia* — poeti e letterati avrebbero compiuto di quell'aderenza estrema e sincerità che la poesia esige. Vien fatto di ripetere anche per il Porta quanto generalmente si scrive riferendosi all'arte quando cioè si nutrono ansie e trepidazioni per la poesia che, arrivata ad una tanta elevatezza di libertà e nello stesso tempo a una tanta drammatica difficoltà con l'apparenza quotidiana delle cose, non abbia a non trionfare di esse e a restarne sommersa ed oscurata. Del resto non a caso l'edizione critica portiana si apre con la lettera dedicatoria al figlio dove si legge, a proposito dei componimenti di genere cosiddetto erotico, che egli fu spinto a questo genere non già da qualche bassa e turpe intenzione, bensì da « curiosità e brama soltanto di provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle Veneri, che furono fin'or credute intangibile patrimonio di Linguaggi più generali ed accetti ». Male ironizza quindi chi equivoca su questa dedicatoria, gabellandola per una reprimenda a carattere postumo-retroattivo: no, il Porta non intendeva biasimare né se stesso, né i suoi editori. Già altra volta egli aveva dichiarato « io non mi sono mai accorto di essere poeta morale ».

---

[4] D. Isella, *Il Grossi editore del Porta*, in « Studi su Tommaso Grossi », pubblicati in occasione del centenario della morte, Comune di Milano, Milano, 1953, pp. 109-110.

Il Momigliano scrisse che il Porta « è l'unico italiano che abbia saputo trarre vera poesia dalla contesa fra classicisti e romantici ». Sopra circa trecento componimenti poetici, più di quaranta, a non ricordare i continui riferimenti tra le righe nelle poesie di altro argomento, hanno per soggetto la letteratura, la poesia, il linguaggio, la mitologia. Tra essi primeggiano le collane dei sonetti giavanari e quella dei sonetti beroldinghiniani. Ecco uno dei primi di siffatti lavori, si direbbe programmatici, a difesa dell'uso di un nuovo linguaggio: il tanto disprezzato dialetto milanese:

I paroll d'on Lenguagg car sur Gorell
Hin ona tavolozza de color,
Che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
Segond la maestria del pittor.

Senza idej, senza gust, senza on cervell
Che regola i paroll in del descor,
Tutt i lenguagg del mond hin come quell
Che parla on sò umilissim servitor:

E sti idej, sto bon gust già el savarà
Che no hin privativa di paes,
Ma di coo che ghan flemma de studià:

Tant l'è vera che in bocca de Usciuria
El bellissem Lenguagg di Sienes
L'è el lenguagg pu cojon che mai ghe sia.[5]

Difficoltà e problematicità di un linguaggio che al Porta si configurarono in tutta la loro urgenza, se la questione del mezzo espressivo è sempre uno dei problemi immanenti dell'arte. Perché in fondo insegniamo e ripetiamo troppo meccanicamente che del Monti opera più valida non si dà, se non quella sua di traduttore. Ma a quei tempi era così anche per i cosiddetti dialettali letterati: il poeta milanese, il domenicano D. Alessandro Garioni, era notissimo per la sua traduzione della *Batracomiomachia* (1793), e per la parafrasi in sestine del racconto biblico di Tobia (1808); Carl'Alfonso Pellizzoni voltava in meneghino lo *Stabat Mater*; Francesco Bellati stampava la traduzione in milanese dell'Ode pariniana « Per che al bel petto e all'omero.... » e la traduzione in milanese dei primi due libri dell'*Eneide*, nonché del primo canto dell'*Orlando Furioso*; Domenico Balestrieri, dietro suggerimento del Parini, traduceva in milanese alcune anacreontee. Sappiamo anche che Carlo Porta teneva nella sua biblioteca la traduzione in veneziano

[5] « Le parole di un linguaggio, caro signor Gorelli — Sono una tavolozza di colori, — Che possono fare il quadro brutto, e lo possono far bello — Secondo la maestria del pittore. — Senza idee, senza gusto, senza un cervello — Che regola le parole nel discorrere, — Tutti i linguaggi del mondo sono come quello — Che parla un suo umilissimo servitore: — E queste idee, questo buon gusto già lo saprà — Che non sono privativa di paesi, — Ma delle teste che hanno flemma di studiare: — Tant'è vero che in bocca di Vossignoria — Il bellissimo Linguaggio dei Senesi — È il linguaggio più coglione che mai ci sia ».

della *Gerusalemme,* di Tommaso Mondini, quella in milanese del Balestrieri, quella in bergamasco dell'Assonica, l'*Omero in Lombardia,* traduzione in dialetto lombardo della *Eliade* di Francesco Boaretti. Carlo Porta invece scelse per sé più arduo compito, ma più congeniale: quello di traduttore della *Divina Commedia.* Il medioevale Dante, in un'epoca di forti sopravvivenze arcadiche classiche, di rinnovati successi neoclassici, gli doveva apparire come un testo linguistico resistente, appassionante: sopra un poeta dialettale lombardo, quale testo maggiormente poteva esercitare il suo fascino se non quello dantesco ancora venato di pregnanti reminiscenze bonvesiniane e daveroniane? Si direbbe che di quella patina romanica nessun'altro più del Porta abbia saputo rivestire un'opera di poesia: patina quasi non si direbbe, tanto è espressionistica la voltura dialettale lombarda, ma meglio e piuttosto tono, che rende ancor oggi assai bene un senso come di arcaico al pur dilavato e attenuato dialetto milanese moderno. Cosicché non ci si sentirebbe di asserire tanto tranquillamente che l'esigenza di una lingua più concreta e legata alle cose sia stata affermata nell'opera portiana per ispirazione di quegli ambienti illuministici, ai quali in fondo stava a cuore un linguaggio freddo, geometrico, lucido e spersonalizzato perché cosmopolita. La resistenza del Porta all'italianizzazione è sempre fortissima: lo si è visto a proposito delle ripuliture cherubiniane, ed ad ogni piè sospinto l'edizione critica dell'Isella riconferma la predilezione del poeta per certi arcaismi, per vocaboli di stretta tradizione milanese, per certi solecismi intenzionali, ormai dimenticati in opere di una certa presunzione, ma ancor vivi nell'uso popolare. Per tutto questo e per l'impegno stilistico tornerà di grande utilità la lettura delle versioni e dei frammenti di versioni di canti della *Divina Commedia.* Lettura la quale non elimina, sia pure all'orecchio, il ricordo che gradatamente si insinua a richiamare i testi più antichi. Quasi una gradazione di certi particolari ripresi fors'anche inconsapevolmente, ma non per questo di meno nobile tradizione, come sarebbe a dire secondo una gradualità tonale di identica nota Giacomino da Verona — Dante — Porta: « .... de saxi e de monti tuta muraa d'entorno.... »; « .... che facevan gran pietre rotte in cerchio.... », « .... *cont on gir de prej rott, e mal inguaa....* »; [6] « .... la puza e lo fetor, che d'entro quel pozo enxo.... », « .... orribil soperchio — del puzzo che 'l profondo abisso gitta.... », « .... *l'odor rabbiaa che sgora in sù, el ne limma — l'orla di oeucc, come on condutt de fraa....* »; [7] « e tuto 'l tempo mània e sempr' è famolenti.... », « .... e dopo il pasto ha più fame che pria.... », « .... *la gha proppi costee el maa della lova, — e paccia, e paccia, e paccia, non el l'ha nanch — el paccià in bocca, che 'l ghe và in la cova, — e la ghe batt semper pussee in di fianch....* »; [8] « .... et urla como luvi

[6] con intorno pietre rotte e mal spianate (livellate).

[7] il puzzo rabbioso che vola in su (ascende), ci raschia (le palpebre) gli orli degli occhi, come una latrina di frati.

[8] ha proprio costei il mal della lupa, e mangia, e mangia, e mangia, non ha neanche la pappatoria in bocca, che le va nella coda, e le batte sempre più nei fianchi (ha sempre più fame).

e baia como can.... », « .... lo planto e la grameza e la gran pena apresso.... », « .... quivi sospiri, pianti e alti guai.... », « .... diverse lingue, orribili favelle, — parole di dolore, accenti d'ira.... », « ....*Gent de millia strazion, millia paes — D'on parlà che stremiss pesc chel todesch — Sclamazion de doloor, e sfogh de guaj*: — *Infin el pareva el ver marcaa dell'aj*.... ».[9]

Del resto si potrebbero citare anche altri e numerosi esempi di siffatta analogia stilistica, ma qui sarà sufficiente aver notato alcuni pochi più pertinenti alla scelta portiana dell'opera più nobile della letteratura italiana: la *Divina Commedia*.[10] Si vorrebbe che trasparisse, nella differenziale espressione, non l'identità tematica che condiziona i contenuti, quanto l'identità della continuazione e la vitalità di uno stile, le sue trasmutazioni, *semper aliae et eaedem*, nella direzione almeno già altra volta indicata dal Contini su queste stesse pagine, a proposito appunto di ligori, anfesibene, chelidri, e la pittura del Duecento.

Né siffatte evocazioni, o similitudini, si deve dire che siano come un patrimonio retorico fisso, obbligato, quasi moduli della tradizione classica e da metter capo ad una critica delle fonti; sì piuttosto che le sedimentazioni di un linguaggio come il lombardo, rievocano, se altre mai, quei moduli, quella tecnica, quella cultura romanico-medievale, cui appartiene anche la *Divina Commedia*. Di qui la scelta del Porta: e l'impegno nella traduzione, dove è calato nella concretezza ogni problema linguistico: e qui il problema è il rapporto italiano-milanese (non l'inverso!). L'edizione critica iselliana offre numerosissimi esempi di pazienza artigianale, di incontentabilità, artistica, di materia (linguaggio) non sorda a rispondere, anzi accordata all'intenzione dell'arte. Si vedano per esempio gli abbozzi e le varianti della seconda ottava nella traduzione del Canto V dell'*Inferno* stesi lungo una serie ricchissima che comprende quasi una trentina di tentativi. Dimostrazione documentaria di quanto la critica più attenta, meno facile e frettolosa, aveva già giudicato più per intuito che *per exempla*: essere il Porta di non facile appagamento, stilista per vocazione. Poesia la sua nata e fiorita sopra interessi letterari vitali per quella cerchia di cultori alla quale, insieme col

---

[9] gente di mille estrazioni, mille paesi, d'un linguaggio che spaventa peggio del tedesco, esclamazioni di dolore, e sfogo di guai: infine pareva il vero mercato dell'aglio.

[10] Per esempio, non lontano dal testo dantesco troppo necessitante, il richiamo arcaico si fa ancor più evidente in quel breve galateo, tanto evocativo delle medioevali Cinquanta Cortesie da Desco, che si trova ne « La nomina del cappellan »:

A tavola, che s'è, lassass servì
No fà l'ingord, no slongà i man suj tond,
No sbatt la bocca, no desgangaralla,
Né mettes à parlà denanz vojalla.
Tegnì giò i gombet, no fa pan moin,
No rugass in di dent cont i cortij,
No sugass el sudor cont el mantin....

(« A tavola che si sia, lasciarsi servire, non far l'ingordo, non allungare le mani sui piatti, non sbattere la bocca (biascicare), non sgangherarla, non mettersi a parlare prima di averla vuotata (a bocca piena). Tener giù i gomiti, non mettere a mollo il pane (nel vino), non frugarsi nei denti coi coltelli, non asciugarsi il sudore col tovagliuolo »).

Porta, apparteneva anche il Manzoni.[11] Altro poeta come il Porta seriamente impegnato nell'identico problema; ma nella direzione milanese-italiano; al punto che l'implicazione del vocabolario Cherubini nel lavoro linguistico condotto sul romanzo, consente il dubbio allettante di una intezione manzoniana forse di prosa dialettale: *I Promessi Sposi* in milanese! Processi alle intenzioni non se ne fanno, è vero: ma un'intesa s'era pur stabilita tra gli amici della portiana *Cameretta,* un vero e proprio scambio e intercambio e ricambio di lingua, di memorie, di cor. Anche qui il Momigliano aveva già visto chiaro: Giovannin Bongee — « Catto! .... gh'è giustizia.... »; Renzo Tramaglino — « A questo mondo c'è giustizia finalmente.... ». E possiamo anche aggiungere il *Fraa Zenever* in cui San Francesco dice: « Sti reson.... varren di copp in sù di million, ma chì in terra no paghen i porscej.... »;[12] nel Manzoni il dottore risponde al Padre Cristoforo che: « La sua sentenza, buona, ottima, di giusto peso sul pulpito, non val niente.... in una disputa cavalleresca.... ». E così via per altri esempi; ma a Manzoni « nuoceva la preoccupazione per la lingua toscana, che il Porta non aveva », e così le forti immagini gli si stemperavano in espressioni polite sì, però di destinazione moralistica, o etico-storica come ha notato il Russo, prima e più che di significazione estetica. Del resto, il Manzoni non è egli sempre alle prese col suo problema di lingua, onnipresente in tutta l'opera letteraria, e quindi anche nel capolavoro dal quale fa ironicamente capolino con pensieri come questo: « Quel guastamestieri del volgo è ardito a manomettere le parole, e a far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato.... »? E il Porta ugualmente: come non ci si stancherà di ripetere, ora che la pietà di un filologo ha disseppellito dai deturpamenti la sua poesia. Il Porta ugualmente: per il dialetto, un dialetto non facile seppur nobilitato da una lunga tradizione di testi, alla quale, se non altri, appartengono i nomi di due illustri artisti: il Maggi ed il Parini; e se non si vuol prescindere dal comunque valido mezzo espressivo del dialetto, anche su questo il Porta consegue la palma della vittoria. Non c'è che da ripercorrere la strada e pazientemente leggere, leggere, leggere: dopo, potrà sembrare per lo meno strano che in una collezione di classici italiani,[13] allestita da una officina di pur validi ed autorevoli studiosi, almeno nel programma editoriale, a Carlo Porta sia stato già decretato un confino, una sorta di sandwich, tra Pietro Buratti e Pietro Zorutti, che sono tutt'altra cosa che il Porta.[14] Ma sembra

---

11 E qui bisogna avvertire che il Devoto non ha letto bene (Giacomo Devoto, *Profilo di Storia Linguistica Italiana,* La Nuova Italia, Firenze, 1953, pp. 120-121, dove è anche da correggere la data di nascita del Porta, che è 1775, e non 1776, come scrive il Devoto), non potendosi insistere troppo nell'affermare che il Porta si sia « sottratto a qualsiasi tentazione letteraria »: tesi per nulla accettabile, e storicamente inesatta, se, interpretata, val come si dice!

12 Queste ragioni valgono dalle tegole in sù (in cielo, in Paradiso) dei milioni, ma qui in terra non pagano i maiali [squartati, come aveva fatto fra Ginepro].

13 La collezione è quella del Mattioli-Schiaffini, edita dal Ricciardi.

14 Si veda, per esempio, l'enorme distanza che sta tra il *Marchionn* del Porta e il *Lamento del Conte Tomboletta* di Pietro Buratti.

ormai che quasi una congiura del destino si stenda intorno all'opera del poeta milanese, se anche nella sua nota, pur elogiativa, per l'edizione critica dell'Isella, il Sapegno si lascia pubblicare a fianco *La preghiera* nello scorrettissimo testo dell'edizione Barbiera.[15] Se ancora in una recentissima antologia portiana si è arrivati al punto di pubblicare il testo del Cherubini con gli errori che lo stesso Cherubini aveva pur indicati nell'*errata corrige*.[16]

---

[15] N. Sapegno, *La ribellione del Porta*, ne « Il contemporaneo », n. 29, Roma, 16 ottobre 1954.

[16] L'antologia portiana è quella edita nella collezione « Classici Italiani » diretta da Ferdinando Neri (†) e Mario Fubini, ed è intitolata *Poesie scelte di Carlo Porta e di Giuseppe Gioacchino Belli*, a cura di Piero Gallardo, U.T.E.T., Torino, 1954. — Oltre che nel testo, anche nelle note esplicative gli errori sono numerosissimi; tra essi scegliamo i più evidenti:

p. 70, n. 46-8 *che se parla in lamane* non è « alla mano, con eccessiva confidenza », ma è invece « che si frastorni, che si rompa l'uovo in bocca, che si disturbi »;

p. 73, n. 58-3 *biassava* significa « biasciavo » e non « snocciolavo »;

p. 81, n. 22-1, dove si trova *poncignaa* nel significato di « rabberciato, messo insieme », mentre invece, e bastava fare attenzione al verso seguente (.... *che a chi tocca quij poncc povera lor!...* = che a chi tocca quei punti povera loro!) per capire che si trattava di « punti » e cioè che *poncignà* (come *sponcignà*) vale a dire « pottinicciare, cucire malamente »;

p. 35, n. 34-4 in milanese *ingermadura* significa « fatatura, incantamento, malia », e non, come è scritto nella nota, « impaccio »; n. 34-7 *ghignin* è tradotto come « sorrisino », invece è evidente che il poeta ha usato questo termine nel suo esatto significato e cioè « ghignetto, attuccio malizioso » come lo si può dedurre dal verso che segue nella poesia;

p. 95, n. 24-2 *poso* in italiano milanesizzato, o in milanese maccheronico, è usato al posto dell'esatto termine milanese *appos* che vuol dire « dopo, dietro, poi », e non « dopodomani », che può far equivocare;

p. 117, n. 15-6 *smorbion* stando alla nota significherebbe « smorfiosi »: ora, a parte che non è questo il significato della parola (la quale invece vuol dire « ciancione, ridanciano, burlone »), come mai a p. 146, n. 20-4 lo stesso vocabolo viene spiegato con l'esatto equivalente di « burloni »?;

p. 119, n. 23-8 *seccad de barolé* è spiegato come « seccatura di prediche ». Ma *barolé* (desumo dal Cherubini, 1814) vuol dire: « Foggia antica consistente in un'avvoltatura fatta insieme dell'estremità della calza e de' calzoni, sotto o sopra il ginocchio »; alla stessa voce, nella fraseologia, il Cherubini cita « *Seccà i barolé* lo stesso che *Seccà o romp i ball* ». Quindi è chiaro e lampante che la metonimia di *barolé* non è « prediche », ma qualch'altra cosa!

p. 121, n. 29-4 *pirotta* non è « pestone », ma « mortaio »!

p. 123, n. 36-5 *me resenti* vuol dire « mi sciacquo, mi libero, mi tolgo di dosso, mi privo completamente » e non « prendo »!

p. 124, n. 39-2 *pendizzi* è spiegato come « pendaglio da forca » (significato fasullo!), invece a p. 144, n. 8-6 è spiegato come « aggiunta » (significato esatto, equivalente ad « appendice » nei contratti agrari e in genere): quali delle due spiegazioni è valida, può chiedersi legittimamente qualunque lettore disorientato?

p. 169, n. 29-3, si trova scritto « *ciccolatinon*: polsini di taffetà che fanno pensare ai cioccolattini avvolti nella carta ». Spiegazione non si sa se più balorda o spropositata! E dire che, ignorando il significato di questi versi, bastava rivolgersi per aiuto ad un semplice e comunissimo libro scolastico! Apro infatti l'*Antologia della letteratura italiana*, volume III, Principato, Milano-Messina, 1946[8], del compianto Attilio Momigliano e, a p. 284, trovo che i versi:

.... coi sò duu bravi ciccolattinon
de taftà negher sora di polsitt....

sono così annotati: « *Taftà* è qui non una realtà, ma un termine di confronto: si paragona cioè al taffetà il riccio tondo, leccato e lucido che pareva come incollato sulla tempia, e che assomigliava appunto a un cioccolattino » (Salvioni). Che la nota del Salvioni riportata dal Momigliano non sia esatta al millimetro, è vero; ma era pur sempre un sussidio valido e da usare per un commento. Correggendo la nota Salvioni-Momigliano, i versi andrebbero spiegati così: « ....con i suoi due bravi tondellini di taffetà nero sopra le tempie.... ». Infatti i *ciccolatinon* sono da intendersi come « tondel-

Il fatto è che la critica, e specie quella portiana, s'indugia ancor troppo sulle « attioni », sui contenuti, e sbircia troppo di lontano i testi, lo stile, l'arte. Nascono così le interpretazioni più arbitrarie, le edizioni più scorrette, le classifiche più gratuite, gli accostamenti che, come quelli al Leopardi, possono apparire irrispettosi, o al Manzoni, che possono apparire incongruenti. Se il Porta fosse stato soltanto un ribelle, forse la sua satira ed il suo realismo si sarebbero degradati alla forma più deteriore di libellismo e non più. Se invece si può parlare, anzi si deve, di un suo slancio, di un suo ardimento, di una sua posizione spregiudicata, in tanto lo si può, in quanto proprio nella perfezione dell'arte sentimenti ed immagini hanno raggiunto quella intensità che facilita gli apprezzamenti in sedi minori. Perfezione e lavoro attentissimo del Porta traspaiono chiaramente dall'edizione dell'Isella, il quale scrive appunto: « [Si può così accertare] proprio per un dialettale una raffinatezza stilistica ugualmente documentabile solo in alcune zone, tra le più valide della nostra poesia, un'incontentabilità operosa »: e si potrebbe aggiungere insospettata, se coloro che finora si sono dati la pena di consultare autografi e manoscritti, l'hanno fatto però sempre così affrettatamente e disordinatamente, da lasciarci dei saggi scarsamente autorevoli dal punto di vista dell'esatta lettura dei testi, e del loro commento.[17] Così saranno anche da rivedere quei giudizi che, per volersi dimostrare documentati, hanno non poco contribuito a creare del Porta una immagine di maniera: sia dal punto di vista della biografia, sia dal punto di vista della critica. Cherubini e Grossi furono appunto coloro i quali, forse non volendolo, misero la prima pietra di questa costruzione, a volte artificiosa. Il Cherubini, che come si sa fu il primo editore del Porta, alla voce *bosinada* nel suo vocabolario (edizione 1814) può lasciar credere che il Porta sia stato un apprezzato autore di *bosinad*.[18] Ora basta soltanto avere una piccola idea di che cosa sia una *bosinada* per intendere come non uno di quei cosiddetti componimenti

---

lini appunto come pasticche di cioccolata » fatti « di taffetà nero » e *polsitt* è da intendersi come le « tempia » o anche, come spiega il Cherubini (ediz. cit.): « Piastrellini rotondi e per lo più neri che s'applicano alle tempia, singolarmente dei ragazzi, coll'idea di guarirli da certe malattie ». Evidentemente la Marchesa Cangiasa riceveva i preti, concorrenti al posto di cappellano, con i piastrellini rotondi di taffetà nero sulle tempia, non direi « per ornamento », ma perché aveva il mal di testa.

[17] Non escluse le pur note e anche troppo elogiate edizioni Barbiera, Campagnani, Ottolini, Decio-Capelli. Di quella di Severino Pagani il meno che si può dire è che è scorretta se, tra gli altri errori, se ne contano di madornali come questi: a p. 46 è detto che il Porta fu sepolto « fuori di Porta Vittoria », quando tutti sanno che il cimitero era fuori di Porta Venezia; a p. 229 è scritto che i *Fioretti* di san Francesco sono scritti in « limpida semplice prosa del Cinquecento »; a p. 427 è detto del componimento *Sura donna Clarin,* che si tratta di un *madrigale,* e poi, poche righe più sotto, lo si chiama un *sonetto*; a p. 180 (vol. II) è stampato *de ransc,* locuzione che non esiste in milanese, nel senso di « in ritardo », come si pretende nel commento; si deve leggere invece *darensc,* « difficile, duro ».

[18] In realtà il Cherubini dice: « .... Le migliori *bosinad* però sono quelle del Balestrieri e del Tanzi, e qualche altra che gira manoscritta a' dì nostri, e che vien riputata opera del signor Carlo Porta nelle cui poesie milanesi è tanta la naturalezza e la vaghezza dello stile, che si può senza esitamento asserire di lui ch'egli siegue assai da vicino (se pur anche non gli agguaglia) que' primi maestri dello scrivere in dialetto milanese ».

poetici figuri nella raccolta delle poesie portiane.[19] Ma il Cherubini alla voce *bosinada* scrive: « Specie di composizione poetica » senza precisare né metro, né struttura, né schema. Mentre, nella raccolta portiana prevalgono i sonetti, le terze rime, le sestine, le ottave. Né si tratta di semplici chitarrate, stampite, lagne, lamenti, sì piuttosto di « novelle » o anche, come si direbbe ancor oggi in milanese, di *esempij*. Basterebbe, ad accertarci sul lungo tirocinio e la molteplice esperienza del poeta, la serie dei componimenti di più severo impegno, serie che dalla aggiustata proporzione delle *Desgrazzi de Giovannin Bongee* si dilata sempre più ai limiti del racconto lungo de *La Ninetta del Verzee,* e ancora della silloge di episodi delle *Olter desgrazzi de Giovann Bongee,* fino al poemetto del *Lament del Marchionn di Gamb avert.* Lo spirito e la forma del *bosin* e della *bosinada,* sono altra cosa: una sorta di tiritera di scarso valore e di nessun'arte. In questo senso, è intesa dallo stesso Porta quando proprio ne *La Ninetta del Verzee,* alludendo con disprezzo ed ira al lamento de *El Pepp Perucchee,* opera del poeta pittore Giuseppe Bossi, l'infelice Ninetta esclama:

Né savend toeu oltra straa de vendicass
L'è andaa à cercà on Poètta, e el m'ha faa fà
Ona Dianzer d'ona bosinada
De famm fà la minee perfinna in strada.[20]

I componimenti portiani più impegnati, della novella oltre all'impianto strutturale hanno tutto, proprio come in quei racconti che si recitano ad un uditorio, come quegli sfoghi che si tengono con un collocutore: il rivolgersi quasi sempre a qualcuno che ascolta, per Giovannin Bongee un non ben individuato *lustrissem,* per le varie dame preti e frati frequentatori di salotti, per il Marchionn la cerchia dei passanti. Spesso insomma in modo esplicito, sempre di tra le righe è mantenuta questa prospettica distanza tra poeta ed ascoltatore-lettore: quel *lustrissem* appunto che tanto richiama alla memoria il « personaggio immaginario » della prima redazione manzoniana.

Ma l'edizione critica dell'Isella offre ancora il non piccolo vantaggio di farci meglio osservare caratteri, novità, invenzioni ed anche preziosismi di Carlo Porta. Come quel *perarij* al v. 36 di *Ona favola.* Tutte le edizioni precedenti l'iselliana recavano, al posto di *perarij, poesij* cioè « poesie ». Invece il Porta voleva dire che i poeti, caduto Napoleone, si sono sfogati a scrivere *perarij,* cioè, alla spagnola, « canagliate » e l'Isella annota « spagnolismo che ha l'aria di essere già all'epoca del Porta un arcaismo ».[21] E così di pas-

---

[19] Dante Isella mi comunica che ha trovato una *bosinada* tra le carte del Porta e che la pubblicherà prossimamente.

[20] « Non sapendo prendere altra strada per vendicarsi è andato a cercare un poeta e mi ha fatto fare una diamine di bosinata da farmi fare gli sberleffi perfino per la strada »

[21] D. Isella, *L'« Editio Princeps » di C. Porta,* in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CXXX, f. 389 (1953), p. 69. La parola *perarij* campeggia chiara e distintamente scritta in bella grafia di mano del Porta nell'aulico quaderno A da me di persona controllato.

sata si possono citare altre più illuminanti lezioni, quali *sceppà* « accestire », invece dello scorretto *s'ceppà* « rompere » del XII sonetto giavanario; *pever de sant Peder* « birri di san Pietro », « becchini, beccamorti » invece di *pover de sant Peder* « poveri di san Pietro » ossia orfanelli, nel sonetto CXXV; *strollava* « inzaccherava » invece di *scrollava* (che non esiste in milanese, se mai è *scorliva*) « scuoteva » in *El Viacc de fraa Condutt.* A queste innumerevoli precisioni e precisazioni vanno aggiunte anche quelle che finalmente fanno giustizia delle più pacchiane deformazioni subite dai testi portiani durante questo lungo ordine di anni in cui si sono continuamente ripetuti ed accumulati errori sopra errori quasiché, invece di un grande artista della letteratura italiana, si fosse trattato di un paroliere di canzonette da strapazzo. Così, ad opera dell'esatta lettura e restituzione critica, è tornato allo stato di abbozzo il componimento CCLXVI,[22] cioè un abbozzo arbitrariamente ricomposto in sonetto, mentre non si trattava che di posticce varianti. Così, falso zelo di editori affrettati, distratti, ignoranti aveva ridotto a sonetto (incredibile!) due ottave di cui la seconda neanche finita: si veda l'abbozzo CCLXXV.

Bisogna ammettere e ripetere, a meglio confermare i meriti dell'edizione critica iselliana, che, di fronte a chi si è accinto a restituirci un Porta pulito o finalmente leggibile, stavano non poche difficoltà. Innanzitutto non c'era alcuna edizione completa cui poter fare un minimo di credito quanto a completezza, precisione, conoscenza diretta di autografi: anche il Salvioni non era arrivato a darci, dei testi portiani, che due soli componimenti in veste per così dire critica.[23] In secondo luogo al « dialettale » Porta, come s'è detto, la critica ufficiale ed ufficiosa non aveva fatto troppo buon viso ed incoraggiante accoglienza, ed ancora oggi non pochi sono i puristi pronti ad arricciare il naso: sola ed unica eccezione il Momigliano che senza reticenze e riserve ammise esplicitamente di riconoscere nell'arte portiana uno dei più validi documenti di poesia. In terzo luogo questo dell'Isella è un lavoro di « recensione », che può dirsi, senza timori di iperbole, immane: lavoro che però è stato compiuto nel modo più diligente ed ha fruttato, al patrimonio della tradizione « diretta », il preziosissimo acquisto dell'identificazione e ricognizione di Q (un codicetto della biblioteca Chelliana di Grosseto);[24] e del codice P, codice che era sconosciuto alla tavola dell'Ottolini e, nonostante fosse stato sempre nominato dal Salvioni in studi diversi, tuttavia di esso non si poté mai dedurre la vera consistenza.[25] Alla fine del secondo volume di questa prima stampa della sua edizione critica, l'Isella ha

---

22 Il numero romano si riferisce all'edizione critica cit.

23 Carlo Salvioni (1858-1920) dopo aver atteso per vari anni all'edizione critica del Porta, pubblicò solamente il *Lament del Marchionn di Gamb avert,* Milano, 1903, e *La nomina del cappellan,* Milano, 1909, quest'ultimo componimento in una trascrizione fonetica.

24 Cfr. D. Isella, *L'edizione luganese del Porta « Italia 1826 »*, in « Studi di Filologia Italiana », vol. XII (1954), Sansoni, Firenze, pp. 229-244.

25 L'Isella mi comunica che il codice si trova all'Ambrosiana di Milano ed è nella « Miscellanea di Scritti dialettali di autori milanesi » (Grossi, Bossi, Pertusati, ecc.).

pubblicato una nota nella quale sono sommariamente indicati i criteri usati nel suo lavoro. Significativa è la giustificazione data circa la mancanza di un rigoroso ed esatto criterio cronologico e l'adozione di una empirica successione — che viene ad essere quasi cronologica — dei componimenti poetici: « .... il Porta infatti ritornò sempre sulle sue cose, correggendole, anche a distanza di anni.... ».[26] Del resto più esauriente e giustificatrice riuscirà la lettura della « Premessa » al testo con apparato che, come abbiamo già detto, è di assai prossima pubblicazione.[27] Tuttavia non persuade la « Nota » a questa prima edizione di lusso, là dove dice che la stessa è stata pubblicata « in anticipo per una più vasta cerchia di lettori ». Più vasta, non diremmo: la lettura di un testo come quello di un Porta è difficile anche per i milanesi contemporanei, e non solo per la lingua, ma anche per i riferimenti a fatti, luoghi, persone che richiedono di necessità spiegazioni storiche. È un peccato inoltre che manchi un glossario, nel senso di un registro dove siano spiegati agli « italiani » le voci portiane ed insieme gli apporti di quella conoscenza, che l'Isella possiede profonda, del « mondo », delle idee, dei fantasmi poetici, dei mezzi tecnici, della civiltà che hanno accompagnato il lavoro del poeta e la tradizione della sua opera. Di un'altra mancanza ci si dovrebbe rammaricare e cioè dell'assenza dal testo critico de *La Prineide* di Tommaso Grossi e de *El Pepp Perucchee* di Giuseppe Bossi e della comitragedia *Giovanni Maria Visconti, Duca di Milano,* scritta in collaborazione del Porta col Grossi.[28] Anche degli apocrifi portiani, diligentemente raccolti nel secondo volume di questa prima edizione, si sarebbero potute indicare le attribuzioni, e questo per comodità dei lettori, evitando loro di doverle ricercare nei saggi che l'Isella ha già pubblicato sulle riviste specialistiche.[29] Nei che comunque non contaminano l'esattezza ed i meriti di questo lodevole lavoro del giovane filologo, cui dobbiamo esser grati se oggi possiamo avviare un discorso fondato su di una maggiore certezza e quindi più valido.

GABRIELE FANTUZZI

---

[26] *Op. cit.*, vol. II, p. 278.

[27] Verrà pubblicata nella « Biblioteca di studi superiori », sempre presso la « Nuova Italia » di Firenze (sezione di filologia italiana e romanza diretta da Gianfranco Contini).

[28] Ci si avverte che queste opere usciranno nella stampa con l'apparato.

[29] Nel cit. G.S.L.I., vol. CXXX, f. 389, pp. 77-80, dove appunto si tratta degli apocrifi.

LA CADUTA DELLA DESTRA *

Il 9 marzo 1876 il Minghetti annunciò alla Camera il conseguito pareggio per l'esercizio finanziario in corso. Era un grande successo che coronava sedici anni di onesti e laboriosi sforzi, un successo paragonabile, sia pur ponendolo terzo nell'ordine, alla soluzione delle questioni veneta e romana. Ma pochi giorni dopo la notizia annunciata dal Minghetti il suo ministero cadeva, e cadeva con questo, per non tornare mai più al governo, la vecchia destra.

In realtà, malgrado il successo finanziario, l'avvenimento era atteso. Il voto del 18 marzo fu l'atto conclusivo di un processo le cui radici affondavano lontano negli anni, fino a coincidere con la costituzione dello Stato unitario; di un processo che, iniziatosi dopo il trasporto della capitale a Roma, già era sembrato giungere a maturazione nella crisi ministeriale del giugno-luglio 1873, e che si era poi precisato con le elezioni dell'anno successivo. Il Minghetti, conscio dei pericoli che minacciavano il ministero, aveva fatto vari tentativi, dopo le elezioni, di rafforzarlo con l'ingresso del Sella, malgrado l'ostilità del gruppo toscano a questi tentativi.[1] Con l'avvicinarsi del 18 marzo la debolezza del ministero apparve sempre più evidente.[2] Tanto che il Minghetti, parlando sul tema scottante dei riscatti ferroviari, ebbe cura di sminuire il successo del pareggio con degli argomenti che sarebbero potuti uscire dalla bocca del Depretis.

> So bene, e lo ripeto, che l'aver conseguito il pareggio non vuol dire trovarsi in una situazione finanziaria prospera; so bene che, finché avremo carta a corso forzoso e tanti buoni del Tesoro in circolazione, finché non vi saranno avanzi, ed avanzi cospicui, la situazione finanziaria non si può dire ridente: molto meno si può dire fiorida la situazione economica del paese finché tante imposte lo gravano e le sue industrie e la sua attività non si siano svolte.[3]

---

* Questo saggio è il primo capitolo di un libro, di prossima pubblicazione presso l'editore Einaudi, dedicato al Depretis nel 1876-1887.

Avverto che le abbrevazioni usate nelle note sono le seguenti:

AP = Atti Parlamentari; ACS = Archivio Centrale dello Stato, Roma; BCB = Biblioteca Comunale di Bologna; CD = Carte Depretis (conservate nell'Archivio Centrale dello Stato, Roma).

[1] La documentazione in BCB, Carte Minghetti, cart. XXXI.

[2] L. Luzzatti, *Memorie*, Bologna 1931-1936, vol. I, pp. 452, 485-86, 507-10.

[3] AP, Discussioni della Camera, tornata del 16 marzo 1876. Sui limiti del conseguito pareggio, anche per il solo aspetto contabile, cfr. F. Coppola D'Anna, *Popolazione, reddito e finanze pubbliche dell'Italia dal 1860 ad oggi*, Roma 1946, p. 86; cfr. anche P. Carcano, *Finanze e Tesoro*, in « Cinquanta anni di storia italiana », Milano 1911, vol. II, p. 42.

Il Minghetti faceva un estremo tentativo per salvare il ministero. Ma ci sarebbe voluto ben altro per riabilitare agli occhi della opposizione, più che un ministero, un intero sistema di governo inevitabilmente compromesso.

Il paese.

Ciò che divideva la destra dalla opposizione, il governo dalla Camera, era qualcosa di più profondo delle singole questioni (ferrovie, macinato, ricchezza mobile sulle quote minime) che furono la causa occasionale della caduta della destra. Le cause erano assai più complesse e numerose, tali da provocare malcontento in tutti i settori del paese. Dopo la sconfitta i moderati, o alcuni di loro, ebbero lucida coscienza di ciò. Come scriveva il Luzzatti,

> noi colla ricchezza mobile al 13 per cento inquietammo le classi borghesi e ricche; le ecclesiastiche coll'incameramento dei beni della Chiesa; col macinato e col dazio consumo abbiamo vessato le classi povere; offendemmo le tradizioni vivaci delle autonomie comunali con l'avocazione allo Stato di molti balzelli locali; e per ultimo, colla tassa sulla circolazione dei biglietti di banca.... con quella sui contratti di borsa e colla proposta delle ferrovie di Stato, ci suscitammo contro persino la milizia disciplinata dei banchieri e degli uomini di affari [mentre] se si considerino i governi nella storia, è manifesto che ognuno di loro ha risparmiato, adulato e protetto qualche ordine di cittadini, per trovare un solido punto di appoggio.[4]

Questo « aclassismo », che potrebbe apparire come un titolo di gloria della destra storica, ne segnava in realtà il limite politico più preciso. Esso era sostanzialmente il sintomo che la destra era ormai incapace di esprimere le istanze più coerentemente borghesi della classe dirigente. Il rifiuto dei moderati ad appoggiarsi a « qualche ordine di cittadini » nasceva tanto poco dalla loro reale capacità di farsi l'espressione di tutto il paese, che la loro caduta fu provocata da una frattura sempre più accentuata fra loro ed il paese, fra il « paese legale » e il « paese reale ».[5]

Il ceto politico moderato assolse in modo egregio il suo ruolo negli anni precedenti al '70, quando, a parte le questioni di Roma e Venezia, la depressione e la arretratezza economica del paese impedivano alla maggioranza della borghesia di avvertire come impaccio una direzione politica la cui base sociale risiedeva essenzialmente in ristretti gruppi di proprietari agrari centro-settentrionali. Non già che i moderati facessero direttamente una politica sezionalistica in favore di quei gruppi. Ma la loro base sociale era, per sua natura, sostanzialmente sorda alle istanze ed agli appetiti

---

[4] Lettera agli elettori di Oderzo, del 6 novembre 1876, in *Memorie* cit., vol. I, p. 500.

[5] L'espressione, cara ai clericali intransigenti, fu introdotta nel 1868 da un clerico-moderato, Stefano Jacini (F. Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, vol. I *Le Premesse*, Bari 1951, p. 512, nota 6). Ma cfr. anche il Crispi: « Ve l'ho detto un anno fa: questa Camera legalmente rappresenta l'Italia, moralmente non la rappresenta » (Discorso pronunciato alla Camera il 10 dicembre 1863, in F. Crispi, *Politica interna*, diario e documenti raccolti e ordinati da T. Palamenghi-Crispi, Milano 1924, p. 22).

delle frazioni borghesi più avanzate in senso capitalistico. Per la gracilità capitalistica della loro base, i migliori, i più legati alla tradizione morale e culturale del liberalismo, si distaccavano anche da quella. Nasceva così il loro « aclassismo » ed il loro alto senso dello Stato; i quali però, a parte i grandi meriti dottrinari, si risolvevano praticamente nel tentativo di comprimere e di strozzare sul nascere, assai più che di risolvere, i problemi posti da una società modernamente borghese. Certe caratteristiche di Silvio Spaventa tendevano indirettamente a diventare, attraverso la sua teorizzazione dello Stato, le caratteristiche della destra al governo dopo il '70.[6]

Il malcontento del paese contro i moderati era dovuto essenzialmente alla politica tributaria da loro seguita fin dal 1861. Questa corrispondeva infatti assai bene alle loro caratteristiche politiche e, con la sua pressione fortissima, corrispose anche ad una reale necessità durante il primo decennio unitario, quando il pericolo del fallimento finanziario incombeva sullo Stato. Ma se ne avvertì in modo particolare il peso in seguito alle migliorate condizioni economiche generali dopo il '70. Il pericolo del fallimento finanziario, l'alto senso dello Stato spinsero i moderati al governo a subordinare, nel campo economico, ogni altro obiettivo a quello di conseguire il pareggio di cassa, senza preoccuparsi, malgrado le critiche impotenti avanzate anche da loro stessi, di mettere a repentaglio, in nome del pareggio di cassa, il cosiddetto pareggio economico della nazione, cioè di impoverire ulteriormente il paese e di introdurre nell'ambito formale dell'unità sperequazioni stridenti fra classe e classe, fra regione e regione.[7]

I primi colpiti dalla politica tributaria della destra erano gli interessi locali, per la tendenza ad accollare a province e comuni varie spese che in origine erano a carico dello Stato, e a sottrarre a quelle amministrazioni alcune entrate, quali i centesimi addizionali alla ricchezza mobile ed al dazio consumo erariale.[8] Inoltre nel 1874 lo Stato avocò i 15 centesimi di

---

[6] Silvio Spaventa « sorge, si può dire, sull'agricoltura, piuttosto che dall'agricoltura; esso è l'espressione di un ristretto ceto di proprietari borghesi, subentrato, senza mutamenti troppo profondi, in alcuni diritti dei vecchi signori feudali.... Il liberalismo di questo ceto è frutto di cultura, di educazione politica e giuridica, ma non ha con la terra che un rapporto indiretto e non tende a emanciparla nei fattori produttivi ». Egli « solo negli ultimi anni della sua vita si convincerà dell'esistenza di un problema democratico nell'interno del liberalismo » (G. De Ruggiero, *Storia del liberalismo europeo*, Bari 1925, p. 341).

[7] Cfr. le osservazioni di E. Scalfari, *La politica finanziaria della Destra nel periodo delle origini (1860-1864)*, in « Nuova Antologia », luglio 1947, pp. 283-99; cfr. anche G. Alessio, *Saggio sul sistema tributario in Italia e sui suoi effetti economici e sociali*, vol. I, Torino 1883, p. 31 sgg., e il cap. I *passim*.

Sintomatico il giudizio degli stranieri. Nel 1882 un rapporto dell'ambasciata inglese a Roma sulla situazione economica italiana diceva che, accanto alle buone condizioni finanziarie dell'erario, l'economia nazionale era in cattive condizioni e che il paese risultava impoverito per rafforzare l'erario. *L'Opinione* del 31 agosto 1883, nel recare la notizia, negava l'esattezza della osservazione. La quale peraltro, se era forse contestabile nel 1883, non lo era certo nel 1876 e tanto meno nel 1870.

[8] Cfr. la relazione Marazio presentata nella tornata del 13 giugno 1877 dalla commissione per l'esame del disegno di legge provinciale e comunale, in AP, Documenti della Camera, sessione 1876-1877, doc. n. 33 A.

Sulla avocazione allo Stato delle entrate comunali, cfr. il discorso del Parpaglia, che insiste soprattutto sui centesimi addizionali alla ricchezza mobile e sul dazio con-

sovrimposta sui fabbricati, già concessi alle amministrazioni locali nel 1870.[9] Le entrate provinciali e comunali, che nel 1869 erano il 31,1% rispetto a quelle erariali, nel 1876 erano il 30,6%.[10] Sicché, anche per le aumentate spese, i debiti comunali, che ammontavano nel 1863 a 326 milioni, erano saliti nel 1878 a 550 milioni.[11] Particolarmente avvertita e deprecata, sia per la sua intensità obiettiva sia perché colpiva i ceti possidenti che avevano maggiori possibilità di far sentire i loro lamenti, era la gravezza delle sovrimposte locali sulla fondiaria.[12]

Il decentramento amministrativo, caro al programma della sinistra in tutte le sue tendenze, traeva alimento — e voti — da questo stato di cose. Proprio qui venivano peraltro a deformarsi le originarie istanze democratiche del partito. È vero che esso protestava contro la pressione tributaria sulle province e sui comuni, la quale gravava in special modo, oltre che sulla borghesia agricola, sui ceti meno abbienti; è vero che l'istanza decisamente democratica del decentramento è confermata dal fatto che, come per certi aspetti ha dimostrato il Romano, il movimento socialista si sarebbe plasmato nella sua matrice.[13] Ma su quella istanza — e il Romano trascura questo nesso — si inserivano gli interessi, talvolta antiunitari e reazionari, dei gruppi locali dominanti (agrari, ma più spesso professionisti e affaristi) offesi dalle tendenze centralizzanti del governo.[14] L'opposizione della sinistra esprimeva soprattutto gli interessi di questi gruppi, anche se spesso costoro, per i legami corporativi o demagogici che si stabilivano localmente, si appoggiavano sui ceti popolari. Questo stato di cose,

---

sumo, in AP, Discussioni della Camera, tornata dell'11 febbraio 1879. Sulla progressiva avocazione allo Stato, fra il 1866 ed il 1870, dei centesimi addizionali alla ricchezza mobile cfr. A. Magliani, *La quistione finanziaria de' Comuni*, in « Nuova Antologia », 15 settembre e 1° ottobre 1878, pp. 308-09.

[9] E. Corbino, *Annali dell'economia italiana*, Città di Castello 1931, vol. II, p. 288.

[10] F. Coppola D'Anna, *op. cit.*, p. 130; dati leggermente diversi in E. Corbino, *op. cit.*, vol. II, p. 327. Sul dazio consumo, la sua introduzione ed il suo aumento, cfr. ivi, vol. I, pp. 226-27, vol. II, p. 327; A. Plebano, *Storia della finanza italiana, dalla costituzione del nuovo Regno alla fine del sec. XIX*, vol. I, Torino 1899, p. 326; A. Magliani, *op. cit.*, pp. 519 e 657.

[11] Discorso Parpaglia cit. Dati sul progressivo peggioramento dei bilanci comunali dal 1871 al 1876 in E. Corbino, *op. cit.*, vol. II, p. 327. Si noti che, secondo il Corbino (*op. cit.*, vol. I, p. 272, vol. II, p. 327), i bilanci comunali furono complessivamente in avanzo fino al 1868; invece, secondo il Sachs, essi furono in avanzo fino al 1866 (I. Sachs, *L'Italie, ses finances et son développement économique depuis l'unification du Royaume (1859-1884)*, Paris 1885, p. 562).

[12] Eguagliando a 100 il loro gettito nel 1870, esso era 125,26 nel 1876 (AP, Documenti della Camera, sessione 1882-85, doc. n. 373; cfr. anche il discorso del Pepoli, ivi, Discussioni del Senato, tornata del 5 giugno 1877). Nel 1876 le sovrimposte superavano il loro limite legale (stabilito in L. 100 per ogni L. 100 di imposta) in 26 province: 15 del nord, 12 del centro e 2 del sud (AP, Documenti della Camera, sessione 1876-77, doc. n. 31, allegato 2). Si noti peraltro che solo in parte la diversa incidenza delle sovrimposte era in relazione alla incidenza reale della pressione tributaria sulla proprietà fondiaria, a causa della diversità dei catasti.

[13] A. Romano, *Storia del movimento socialista in Italia*, Milano-Roma 1954, vol. I, pp. 40-49, 147-50, e il cap. IV *passim*. Cfr. anche P. Alatri, *Lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra (1866-74)*, Torino 1954, pp. 622-23.

[14] Eppure il Romano non ignora alcuni fatti caratteristici di questo fenomeno. Per es., sull'attività affaristica di Carlo Gambuzzi, cfr. A. Romano, *op. cit.*, vol. II, pp. 89-92.

variamente diffuso in tutta la penisola ma in modo particolare nel mezzogiorno, era la ragione della fortuna della sinistra in queste regioni.[15] « La caduta dei moderati napoletani ebbe.... origine di certo da una riscossa conservativa, e fu vittoria dell'ordinamento ben disciplinato in clientele di tutti i malcontenti e de' fastiditi dalle novità e dalle tasse, sotto la bandiera politica di pochi radicali. La riscossa conservativa si può dir capitanata dal De Sanctis, la disciplina e le vittorie successive son dovute al Nicotera ».[16] Le elezioni del 1874 furono un sintomo indicativo del fenomeno. Il settentrione ebbe il 56,5% di deputati di destra, il 28,5% di sinistra; il centro il 23,2% di destra, l'8,2% di sinistra; il mezzogiorno continentale il 15,6% di destra, il 43,5% di sinistra; le isole il 4,7% di destra, il 19,8% di sinistra.[17]

Il fatto è che il preteso « aclassismo » dei moderati trovava, nei rapporti col mezzogiorno, una smentita clamorosa, perché la pressione fiscale, sia pur contro la volontà esplicita dei suoi autori, incideva, per la sua stessa natura, in ragione diretta della arretratezza e della depressione economica delle regioni e dei ceti. Già l'estensione, attuata nel 1861-62, all'intera penisola del sistema tributario piemontese e di quello lombardo, cioè dei sistemi tributari vigenti nelle regioni più avanzate economicamente e più tassate, si era risolta, per le altre ragioni, in un aggravio tanto maggiore quanto più arretrate erano le loro condizioni economiche e meno complesso e gravoso il sistema fiscale.[18] Quantunque il drenaggio dei capitali meridionali e il loro concentrarsi nel centro-nord si attuasse, nella sua forma completa, vario tempo dopo l'unità,[19] quando, fra l'altro, i prodotti industriali del nord si affermarono sul mercato meridionale,[20] il fenomeno ebbe inizio con l'unità,[21] e, inserendosi sulle tradizionali deficienze dei ceti dirigenti

---

15 Cfr. le osservazioni di P. Turiello, *Governo e Governati in Italia*, vol. I, Bologna 1882, pp. 24 e 252 (cito dalla prima ed. e non da quella del 1889-90); E. Passerin, *I problemi dell'unificazione italiana (1860-1865)*, II, in « Quaderni di cultura e storia sociale », giugno 1953, p. 216.

16 P. Turiello, *op. cit.*, vol. I, p. 231. Una osservazione analoga l'aveva già fatta nel 1879 Silvio Spaventa (S. Spaventa, *La politica della destra*, Bari 1910, pp. 39-40), e, prima ancora, il Bonghi (R. Bonghi, *Come cadde la Destra*, a cura di F. Piccolo, Milano 1929, pp. 192-93).

17 *Compendio delle statistiche elettorali italiane dal 1848 al 1934*, Roma 1947, vol. II, p. 102.

18 Notizie e dati in L. Franchetti, *Condizioni economiche ed amministrative delle Provincie Napoletane*, Firenze 1875, pp. 7-9, 136 (l'operetta del Franchetti è stata ristampata in L. Franchetti, *Mezzogiorno e colonie*, con saggio storico su L. F. di U. Zanotti Bianco, Firenze 1950); A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 81-82, 90; P. Carcano, *op. cit.*, p. 8; F. Coletti, *Dell'emigrazione italiana*, in « Cinquanta anni di storia italiana », cit., vol. III, pp. 106-09; E. Corbino, *op. cit.*, vol. I, pp. 217, 233.

19 Cfr. i dati, relativi agli anni intorno al 1905, in F. S. Nitti, *La ricchezza d'Italia. Quanto è ricca l'Italia. Come è distribuita la ricchezza in Italia*, Torino Roma 1905, pp. 103, 118.

20 G. Luzzatto, *Storia economica dell'età moderna e contemporanea*, Parte II *L'età contemporanea*, Padova 1948, pp. 353-54. Ma cfr. anche, in senso opposto, W. Sombart, *La politica commerciale dell'Italia dall'unificazione del Regno*, in « Biblioteca dell'Economista », 1896, serie IV, vol. I, parte I, p. 254.

21 F. S. Nitti, *Il Bilancio dello Stato dal 1862 al 1896-97*, estratto dagli « Atti del R. Istituto d'Incoraggiamento », Napoli 1900, pp. 37-57, 341-68.

meridionali, gravò in modo particolare, pur incidendo su tutte le classi, su quelle meno abbienti.[22]

Considerato alla luce di questa politica tributaria generale, volta a convogliare nel modo più diretto e rapido il denaro del contribuente nelle casse dello Stato, il vanto della destra di aver dato la prevalenza alle imposte dirette su quelle di consumo, perdeva molti dei suoi allori, ed era, anzi, nuova esca per l'opposizione, in maggioranza più favorevole alle imposte indirette che alle dirette. Le imposte dirette furono in costante aumento sulle indirette nel 1861-76; dal 1876 il rapporto si invertì, eccettuato per il periodo 1896-1900.[23] Come dimostrano i periodi nei quali si ebbe la prevalenza delle imposte dirette, questa non era giustificata tanto da ragioni di equità fiscale, quanto dalla depressione economica che imponeva la necessità di prelevare in modo più rapido e drastico il denaro del contribuente. Sostanzialmente formale, quindi, l'analogia con la politica tributaria del Cavour.[24] Assai più vicino alla politica cavouriana era il programma della sinistra, riassunto nella affermazione fatta dal Depretis nel discorso di Stradella del 1876 che « chi vuol andare coi risparmi fino all'osso, tronca i muscoli e i nervi vitali ».[25] E il Giolitti, anche lui favorevole a gravare le imposte indirette a preferenza delle dirette, criticava la politica tributaria dei moderati, ricordando che essi avevano cercato « non il migliore dei mezzi per provvedere alle condizioni delle finanze, ma [erano] ricorsi a quel mezzo il quale poteva dare risultati certi, immediati ».[26]

Tanto è vero che una delle due grandi imposte dirette, quella sulla ricchezza mobile, pur suscitando le proteste dei ceti borghesi produttori, gravava soprattutto, per la facilità di evasione delle quote alte,[27] sui pic-

---

[22] Tipico il fenomeno del diminuito numero di proprietà fondiarie nel mezzogiorno (L. Franchetti, *Condizioni economiche ed amministrative* cit., p. 141). Il Franchetti osservò lo stesso fenomeno in Sicilia (L. Franchetti e S. Sonnino, *La Sicilia*, Firenze, 1877, vol. I, pp. 333-35. Cito dalla 1ª ed. anziché da quella del 1925). Fra il 1832 ed il 1852 le proprietà in Sicilia erano 608.601; al 1° gennaio 1871 esse erano ridotte a 549.957 (M. Basile, *I catasti d'Italia e l'economia agricola in Sicilia*, Messina 1875, p. 78, cit. in Franchetti Sonnino, *La Sicilia* cit., vol. II, p. 174, nota 1; cfr. anche ivi, vol. II, pp. 280-90). Vero è che la giunta dell'inchiesta parlamentare nel 1876 osservava per lo stesso periodo il fenomeno opposto (un aumento di 20.000 proprietà dall'unità al 1875), ma l'osservazione sembra inesatta (Franchetti Sonnino, *La Sicilia*, cit., vol. I, p. 332, nota 1; P. Turiello, *op. cit.*, vol. I, pp. 312-13, 352).

[23] F. Coppola D'Anna, *op. cit.*, p. 102.

[24] Per dati su quest'ultima cfr. E. Lemonon, *L'Italie économique et sociale (1861-1912)*, Paris 1913, p. 13.

[25] Cit. in C. Morandi, *La Sinistra al potere*, Firenze 1944, p. 103. Si ricordi la dichiarazione del Cavour: di fronte alle due vie che gli si prospettavano, o quella delle economie e del pareggio del bilancio, oppure, « malgrado le difficoltà finanziarie, cercare di dare un grande svolgimento all'industria ed alle opere pubbliche del nostro paese.... il Ministero ha adottato questo secondo sistema » (AP, Discussioni della Camera, tornata del 14 maggio 1852).

[26] AP, Discussioni della Camera, tornata del 12 marzo 1885.

[27] Nel 1876 gli industriali serici denunciarono 6 milioni di imponibile per la ricchezza mobile su 717 milioni di merci importate ed esportate; i cotonieri denunciarono 5 milioni su 168 milioni di merci importate ed esportate; i lanieri denunciarono 4 milioni su 102 milioni di merci importate ed esportate (Relazone Depretis al disegno di legge di riforma della ricchezza mobile, in AP, Documenti della Camera, sessione 1876-77, doc. n. 75; cfr. anche E. Corbino, *op. cit.*, vol. II, pp. 311-12).

coli redditi, sui bottegai, gli artigiani, gli operai qualificati.[28] Sul malcontento degli operai per la ricchezza mobile si inseriva, pare, il malcontento per la flessione dei salari, già colpiti dal corso forzoso, in conseguenza della depressione seguita alla crisi del 1873.[29]

Anche a proposito della ricchezza mobile la sinistra, convogliando nella sua opposizione sia parte della borghesia che i ceti popolari colpiti dalla imposta, esprimeva soprattutto il malcontento della prima, e, in via subordinata, dei secondi. Ma i legami fra la prima ed i secondi erano, in questo caso, assai più stretti che non gli analoghi legami che si stabilivano nell'ambito delle amministrazioni locali. Spesso non si trattava di legami sporadici, di carattere demagogico o, al massimo, corporativo, bensì di legami che, per quanto corporativi, affondavano organicamente le radici nei moderni rapporti di produzione (esempio tipico ne erano gli industriali). Spesso i legami della sinistra con questi gruppi popolari delle città settentrionali e centrali non erano indiretti, ma diretti, e convogliavano nella opposizione che il partito faceva alla destra i movimenti politici popolari, non esclusi i più radicali.

Del resto l'opposizione della sinistra traeva alimento anche dalla difesa di coloro che pure erano tradizionalmente i grandi dimenticati, cioè dei contadini. Alludo alla opposizione al macinato. È vero che in questo caso non si trattava, come era invece per i gruppi popolari cittadini, di legami diretti, ma piuttosto di una difesa a carattere illuministico di ceti che, anche dalla sinistra avanzata, venivano considerate come oggetto, e non come soggetto, della lotta politica; è vero che, in connessione al diverso atteggiamento del ceto dirigente settentrionale rispetto al meridionale, soprattutto siciliano, quella difesa era assai più decisa nel nord ed assai più demagogica nel sud. In Sicilia, oltre alla bassa incidenza della imposta fondiaria e delle sovrimposte relative, oltre all'elevato dazio comunale sulle farine, i muli ed i cavalli, che erano generalmente di proprietà dei contadini, erano tassati più delle vacche e dei buoi, generalmente appartenenti

---

[28] Per es., in Sicilia la ricchezza mobile colpiva assai meno gravemente « i contribuenti più agiati, gli esercenti professioni liberali, specialmente nelle grandi città » che non « i piccoli esercenti, i bottegai delle città minori, i contribuenti insomma delle classi meno agiate.... Un'imposta di L. 79,33, quando appena si raggiunge un reddito di L. 600, non può non turbare gravemente l'assetto economico di una famiglia operaia » (*Relazione della Giunta per l'inchiesta sulle condizioni della Sicilia*, Roma 1876).

[29] Quantunque i dati sui salari siano generici e poco attendibili, si nota nei salari industriali una flessione negli anni 1871-74. I numeri indici generali dei salari reali furono 117 nel 1870, 96 nel 1871, 84 nel 1872, 91 nel 1873, 82 nel 1874, 119 nel 1875, 142 nel 1876 (A. Geisser e E. Magrini, *Contribuzione alla Storia e Statistica dei salari industriali in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, in « La Riforma Sociale », fasc. 10-11, anno XI (1904)). Altri dati indicherebbero una flessione più accentuata che investirebbe anche il 1876. Per es., il salario medio dei terrazzieri, dopo una punta massima di L. 1,71 nel 1873, calò a L. 1,62 nel 1874 e risalì faticosamente negli anni successivi: L. 1,64 nel 1875, L. 1,65 nel 1876, L. 1,67 nel 1877, L. 1,68 nel 1878 (AP, Documenti della Camera, sessione 1880-81, doc. n. 263).

Per l'incidenza del corso forzoso sui salari, cfr. Geisser Magrini, *op. cit.*, p. 66; E. Corbino, *op. cit.*, vol. II, pp. 366-67.

ai proprietari.[30] I proprietari di altre regioni avevano, pare, tendenze analoghe. Nel 1868 il Salvoni, proprietario terriero e deputato di Jesi, che pure più tardi, come prefetto, diede belle prove di spirito illuminato, propose alla Camera che si diminuissero i centesimi di sovrimposte e si provvedesse ai bilanci comunali aggravando le tasse sul bestiame e sul focatico.[31]

Ma anche in Sicilia vari deputati della sinistra agitavano il problema contadino, sia per la difesa di interessi regionali e corporativi, sia per una non ancora perfetta saldatura tra le frazioni borghesi impenditrici, che essi sostanzialmente esprimevano, ed il ceto agrario dominante. Viva era la coscienza di un problema contadino nel programma della *Riforma,* che esprimeva in questo le idee sia di un Bertani che di un Crispi. Sicché, sia pure in modo labile ed indiretto, l'opposizione della sinistra esprimeva anche, in parte, il malcontento dei contadini meridionali. I tumulti popolari (fatto non certo nuovo) causati dal dazio consumo che, proprio intorno al 18 marzo, si verificarono a Corato (Puglie) ed a Grammichele (Sicilia), furono occasionati, almeno quello di Corato, dalla speranza di diminuzione del dazio consumo suscitata dall'avvento al governo della sinistra.[32]

Tornando al macinato, per quanto i suoi inconvenienti andassero diminuendo[33] e per quanto fosse tecnicamente esatto ciò che affermava il Sella, che esso era la forma più razionale di imposizione tributaria a larga base, il suo carattere indipendente dalla produzione e anzi, come osserva il Crispi, dipendente dalla miseria[34] che lo faceva rassomigliare ad un balzello medioevale giustificava, malgrado i limiti demagogici, l'opposizione della sinistra alla tassa.

---

[30] I dati relativi, ed interessanti confronti tra la situazione siciliana e quella toscana, in Franchetti Sonnino, *La Sicilia* cit., vol. II, p. 184-86. Analoga sperequazione notava il Sonnino nella tassa di famiglia, quale era imposta in Sicilia: il giornaliere pagava da L. 2 a L. 5, li metatiere da L. 5 a L. 10, il proprietario solo da L. 20 a L. 30 (ivi, vol. II, pp. 258-60). Per il dazio consumo comunale, soprattutto sulle farine, cfr. G. Alessio, *op. cit.*, vol. II, pp. 322, 574.

[31] R. Molinelli, *Le classi sociali in una città delle Marche dopo il 1860,* Jesi 1951, p. 18. Effettivamente nelle Marche le sovrimposte furono in diminuzione fra il 1866 ed il 1879, mentre, parallelamente, furono in aumento le tasse sul bestiame agricolo (G. Alessio, *op. cit.*, vol. I, pp. 213-15).

[32] Interpellanza Massari in AP, Discussioni della Camera, tornata del 26 aprile 1876. Sul carattere di classe dell'agitazione a Grammichele, cfr. Franchetti Sonnino, *La Sicilia* cit., vol. II, p. 464.

Pochi giorni dopo, nell'aprile, si ebbero altre agitazioni, causate dal macinato, a Trani e Brescia (E. Sereni, *Il capitalismo nelle campagne (1860-1900)*, Torino 1947, p. 117).

[33] I mulini chiusi nel 1875 per ragioni varie, fra cui morosità e insolvibilità alla tassa, furono 7568, nel 1876 furono 5607; i mulini accertati in contravvenzione per le stesse ragioni nel 1875 furono 7013, nel 1876 furono 5145 (CD, serie I, busta 20, fasc. 64).

[34] Il suo gettito era alto soprattutto nelle regioni dove maggiore era la miseria dei contadini. Nel 1873 i gettiti più alti si ebbero, nell'ordine, nelle seguenti province: Girgenti, Siracusa, Mantova, Caltanissetta, Catania, Treviso, Rovigo, Trapani, Padova, Vicenza, Verona, Palermo, Messina (E. Corbino, *op. cit.*, vol. II, p. 284, nota 1). Notizie e dati sulla pellagra in P. Villari, *La pellagra e i contadini nella provincia di Mantova;* in « La Rassegna Settimanale », 12 maggio 1878, poi in P. Villari, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia,* 2ª ed. riveduta e molto accresciuta dall'Autore, Roma Torino Firenze 1885, p. 380 sgg.; *La pellagra nella provincia di Mantova,* relazione della Commissione provinciale di Mantova, del 1878, cit. in P. Villari, ivi; il discorso del Sanguinetti in AP, Discussioni della Camera, 1ª tornata del 6 febbraio 1882.

Ma questo generale e generico malcontento che affondava le radici negli interessi locali, nella totalità del mezzogiorno, nella borghesia produttrice, nei ceti popolari, sarebbe stato impotente, esprimendo tutti interessi, sia pure in misura diversa, subalterni, a provocare la caduta della destra, se non avesse investito anche parte degli stessi gruppi economicamente dominanti, cioè l'alta finanza e quelli, come le più grosse industrie, sulla via di diventar tali.

Anche se è errato vedere nei gruppi dominanti, agrari e finanziari, delle forze omogenee in lotta fra di loro e se più esatto è considerarli come sostanzialmente uniti nella direzione dello Stato, l'errore dei moderati dopo il '70, in connessione alle loro caratteristiche già dette, consisté nell'aver sopravvalutato questa unione, nel non aver compreso le ragioni in ultima analisi progressive per cui una parte di quelle forze, che si era fatte le ossa negli anni precedenti, reclamava una fetta di potere più grossa. Queste forze erano composte appunto dai gruppi dell'alta finanza e, in misura assai minore, dagli industriali più grossi, che erano in connessione subordinata e insieme in contrasto con l'alta finanza. Per dare una idea della minor potenza degli industriali rispetto ai gruppi finanziari, si pensi che mentre la più grossa industria, il Lanificio Rossi, aveva nel 1876 un capitale di 24 milioni [35] la società delle Meridionali ne aveva uno di 100.

Il gruppo finanziario più antico, strettamente legato, infatti, ai moderati ed allo Stato da loro diretto, era quello della Banca Nazionale, che concentrò per molti anni intorno a sé tutti i maggiori interessi finanziari e le cui fortune, in continuo aumento fin dal 1861 e fin da prima ancora, vennero ulteriormente rafforzate dalla introduzione del corso forzoso.[36] Solo in parte, e soprattutto solo in un primo tempo (fino al '70), i favori concessi dai moderati alla Banca Nazionale corrisposero a favori concessi all'affarismo finanziario. I moderati non avevano mai avuto gran simpatia per l'attività essenzialmente speculatrice, stimolata dalla stessa gracilità economica del paese, a cui era volta l'alta finanza.[37] Nella misura, poi, in cui andavano affermandosi altri gruppi bancari, la difesa fatta dai moderati,

---

35 I. Sachs, *op. cit.*, p. 744; R. Tremelloni, *L'industria tessile italiana*, Torino 1937, p. 96.

36 Sulla introduzione del corso forzoso nel 1866 cfr. J. Tivaroni, *Storia del debito pubblico del Regno d'Italia*, vol. I, Pavia 1908, pp. 32-33; C. Supino, *Storia della circolazione cartacea in Italia dal 1860 al 1928*, Roma Milano Napoli 1929, p. 32. I dividendi degli azionisti della Banca Nazionale, anche se in un primo tempo, per svariate circostanze, non aumentarono sensibilmente rispetto ai grossi aumenti degli anni precedenti, non tardarono ad aumentare ulteriormente fino al 1870 (C. Supino, *op. cit.*, p. 31; E. Corbino, *op. cit.*, vol. I, pp. 299-300; cfr. anche F. S. Nitti, *Napoli e la questione meridionale*, Napoli 1903, p. 15). Eccessivamente polemiche le critiche al mondo bancario di L. Radi, *La politica bancaria italiana dal 1860 al 1894*, I, in « Civitas », gennaio 1953, pp. 25-40.

37 Cfr. peraltro l'apostrofe rivolta nel 1872 al Sella da Ascanio Branca: « Voi credete che per i tempi che corrono, una monarchia costituzionale abbia bisogno di circondarsi.... di ricchi banchieri e proprietari territoriali ». Sul pugliese Branca cfr. V. Riccio, *I Meridionali alla Camera nella XVI Legislatura, Profili ed appunti*, vol. I, Torino 1888, pp. 207-32.

auspice il Sella, della Banca Nazionale [38] acquistava sempre più il carattere di una barriera volutamente posta dal governo contro le pressioni e gli appettiti delle altre banche. Questo significato ebbe essenzialmente il favore con cui i moderati finirono col considerare la costituzione di una banca unica di emissione, che sarebbe stata la Banca Nazionale.[39] La barriera posta dal governo era giustificata dal ricordo della crisi del 1873, causata dalla speculazione bancaria degli anni precedenti, nonché dal fatto che l'attività della Banca Nazionale era sempre meno affaristica e speculatrice,[40] dalla tendenza del Sella a concentrare il potere ed i servizi finanziari nelle mani dello Stato [41] e, infine, da ragioni tecniche.[42]

La Banca Nazionale ebbe sempre, sia prima che dopo il '70, l'ostilità dichiarata della sinistra; che era l'ormai tradizionale ostilità, viva già durante il decennio cavouriano, dei gruppi borghesi militanti nelle file del partito, insieme a quella dei gruppi popolari a loro legati, contro l'alta finanza, generalmente ostile al moto del risorgimento. Ostilità, quindi, di carattere democratico,[43] che trovò nuovo alimento quando, con l'introduzione del corso forzoso, il predominio della Banca Nazionale acquistò una consacrazione giuridica che lo faceva rassomigliare, confrontato alla libertà bancaria del dottrinarismo della sinistra, ad uno stato di monopolio. Sicché Federico Seismit Doda, che fu forse il più deciso avversario della Banca Nazionale, deplorava ancora, molti anni dopo, la politica finanziaria

---

[38] Non mancarono tuttavia i contrasti fra la Banca Nazionale ed il Sella. Cfr., ad es., una sua lettera al Lanza del 1872, in *Le Carte di Giovanni Lanza*, ed. da C. M. De Vecchi di Val Cismon, Torino 1936-41, vol. VIII, p. 409.

[39] *L'Opinione* del 29 febbraio e del 14 maggio 1876; *La Perseveranza* dell'8 marzo 1876.

[40] I dividendi corrisposti ufficialmente dalla Banca Nazionale ai suoi azionisti, dopo la punta massima del 26,88% nel 1868, calarono fino a stabilizzarsi, a partire dal 1874, intorno al 13%-14%, con tendenza a diminuire ulteriormente (I. Sachs, *op. cit.*, p. 686).

[41] Si pensi alla discussione fra il Sella ed il Luzzatti sulle casse postali di risparmio, caldeggiate dal primo e combattute dal secondo. Sull'argomento cfr. *L'Opinione* del 28 gennaio 1876, *La Perseveranza* del 19 settembre 1880, e, soprattutto, L. Luzzatti, *Memorie* cit., vol. II, pp. 114-21.

[42] Scriveva il Sella al Perazzi nel gennaio del 1872: « Oggi il C. F. [corso forzoso] ha il vantaggio di essere *esclusivamente* appoggiato ad uno stabilimento che gode di fiducia illimitata e non discussa da nessuno. Chi mi garantisce che non precipiti se appoggiato *anche* a stabilimenti discussi? » (*Epistolario inedito di Quintino Sella*, con un saggio bibliografico, a cura di A. Segre, A. Corbelli, G. Prato, A. Colombo, L. Collino, L. Madaro, 2ª ed., Torino 1930, p. 257).

[43] Secondo una memoria manoscritta ed anonima del 1872, tipica dell'oratoria democratica del tempo, il denaro pompato dal paese diventava preda di « un vampiro che succhia il meglio delle forze del paese. Questo vampiro, o quasi casta, escita dal seno della borghesia, possedendo il segreto dei valori delle cose mobili, e particolarmente della pecunia e del cambio, col quale si può assorbire tutta la ricchezza di un popolo, investita dallo Stato del privilegio di emettere cedole di credito circolanti quale denaro, diventava l'arbitra del credito, e della vita economica del paese. Questa casta impinguò in breve tempo in modo enorme » (CD, serie I, busta 8, fasc. 23). Nelle province di Milano, Torino, Genova, Roma, Napoli, Palermo, cioè nelle province più importanti a cui erano stati fatti prestiti vistosi, « nel 1872 le casse del tesoro pagarono 148 milioni di interessi » a questa « casta » (ivi). Ma l'esattezza del dato appare assai problematica; secondo I. Sachs, *op. cit.*, p. 546, nel 1861-82 lo Stato avrebbe pagato alla Banca Nazionale, fra commissioni ed interessi, solo una somma leggermente superiore a 82 milioni.

della destra la quale, portando la circolazione forzosa da 278 milioni nel 1868 a 940 nel 1876, avrebbe maturato « i pareggi dei bilanci soltanto mediante le emissioni di carta ».[44] Senonché, su questa opposizione democratica, veniva ad inserirsene un' altra, quella delle banche minori di emissione, gelose, soprattutto dopo l'introduzione del corso forzoso, della potenza della consorella maggiore. Mentre i biglietti a corso forzoso della Banca Nazionale potevano circolare in tutto il paese, ai biglietti degli altri istituti di emissione, come anche ad una parte di quelli della Banca Nazionale, venne concesso solo il corso legale limitatamente alle regioni in cui le singole banche stendevano la loro influenza. Inoltre i biglietti a corso legale dovevano essere sempre convertibili in quelli a corso forzoso.[45] Era, questa delle banche minori di emissione, l'opposizione dei più grossi interessi locali, di formazione anteriore all'unità, concentrati intorno alle rispettive banche, interessi che, *pour cause,* lo Stato unitario si era guardato dal toccare, ma che tuttavia si sentivano minacciati dalla potenza dominante della Banca Nazionale, dalla sua tendenza, caldeggiata dopo il '70 dai moderati fautori della banca unica di emissione, ad assorbirli, dalla ostilità del governo contro l'affarismo al quale invece essi andavano sempre più legandosi.

La sinistra fece sua l'opposizione di queste banche alla Banca Nazionale.[46] Il Panattoni, deputato di sinistra e difensore di interessi bancari e industriali toscani, rilevava che la supremazia della Nazionale derivava, oltre che dalla supremazia del suo capitale, dell' « essere da lungo tempo considerata come elemento di unificazione, come istrumento di Governo; e l'avere in essa infeudato, legando al suo carro l'erario, l'avvenire del nostro paese.... Là dove la Banca Nazionale stabilì le sue sedi, ivi vedemmo,

---

[44] AP, Discussioni della Camera, tornata del 16 febbraio 1881. Cfr. anche il postumo attacco che *La Riforma* del 19 gennaio 1884 faceva al Sella, « il di cui talento finanziario trovava il suo naturale svolgimento nel ricorrere continuamente alla Banca Nazionale, rafforzando il di lei monopolio, e quindi la di lei potenza ».

[45] AP, Documenti della Camera, sessione 1877, doc. n. 181: relazione Maiorana Calatabiano al suo disegno di legge per l'abolizione del corso forzoso. Cfr. anche E. Corbino, *op. cit.*, vol. I, p. 287.

Per la diversa potenza delle singole banche di emissione valga la seguente tabella, relativa al capitale ed al circolante a corso legale (escluso quello a corso forzoso) alla fine del 1874:

	Capitale (milioni)	Circolante (milioni)
Banca Nazionale	150	350
Banca Nazionale Toscana . .	21	63
Banca Toscana di Credito . .	5	15
Banca Romana	35	45
Banco di Napoli	32,5	146,25
Banco di Sicilia	8	36

(E. Corbino, *op. cit.*, vol. II, p. 351).

[46] Nel 1870 il Sella, contraendo un nuovo prestito con la Banca Nazionale, lo otteneva all'interesse del 0,60% anziché, come in un primo tempo aveva concordato con la banca, del 0,80% (A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 340-43). Ciò, malgrado l'ostilità dello stesso Sella, per le pressioni della commissione incaricata di esaminare il relativo disegno di legge e manovrata dalla sinistra, « che concentra la sua battaglia nel solo punto della banca » (Lettera del Sella al Perazzi, in *Epistolario cit.*, p. 253).

grado grado, sparir gli istituti locali.... È la legge, per la quale vediamo la potenza dell'invasore riflettere nel popolo invaso la sua fisionomia e i suoi costumi ».[47]

Avveniva nel campo bancario un fenomeno analogo a quello che avveniva nel campo degli interessi locali in genere, in urto contro la tendenza centralizzante del governo: le originarie istanze democratiche del partito si deformavano, facendosi espressione, più che di interessi relativi alla collettività, di interessi locali dominanti. Era quel fenomeno per il quale nella sinistra gli affaristi andavano contando sempre più dei democratici; fenomeno tanto più grave in quanto acquistava spesso, nei confronti della politica della destra, un carattere decisamente conservatore e talvolta, esprimendo interessi preunitari, addirittura reazionario.

La politica della Banca Nazionale incontrava opposizioni in seno agli stessi moderati. Non alludo tanto alle critiche dello Spaventa, coerente come sempre alle funzioni del suo Stato dottrinario e preoccupato di evitare il formarsi di ogni monopolio,[48] ma piuttosto a quei deputati moderati, spesso particolarmente legati agli interessi costituiti, agrari o finanziari che fossero, dei loro collegi elettorali e che formavano un freno alla politica centralizzante del governo.

Questi timori e queste resistenze trovarono la loro espressione nel riordinamento bancario attuato con la legge del 10 aprile 1874. La legge si proponeva un duplice scopo: frenare il complesso delle emissioni di carta moneta e, insieme, rafforzare le altre banche di emissione di fronte alla Banca Nazionale. Come il Sella era stato il massimo esponente della politica favorevole alla Banca Nazionale,[49] autore della legge fu il Minghetti, che aveva sempre seguito con una certa resistenza la politica centralizzante del collega di partito. L'iniziativa del Minghetti incontrò il favore degli interessi locali ostili alla Banca Nazionale e una parte della sinistra, quella parte che, definendosi sinistra giovane, esprimeva, più che le tradizionali istanze democratiche del partito, il malcontento dei produttori e degli affaristi nei confronti del governo, e che era guidata indirettamente dal Depretis.[50]

La legge diminuiva la facoltà di emissione della Banca Nazionale ed

---

[47] AP, Discussioni della Camera, tornata del 5 marzo 1877. Critiche analoghe da parte di un altro deputato di sinistra (veneto), l'Alvisi, ivi, tornata dell'11 maggio 1876.

[48] Per questo, nella relazione al suo disegno di legge per il riordinamento ferroviario, egli si mostrava contrario a seguire la tendenza della destra dal 1870, cioè di sopperire alle spese ferroviarie mediante debiti sul corso forzoso. Il disegno di legge venne presentato alla Camera nella tornata del 9 marzo 1876.

[49] Egli infatti fu contrario alla riforma del 1874 (A. Guiccioli, *Quintino Sella*, vol. II, Rovigo 1888, pp. 9-10). È vero che egli stesso aveva proposto l'anno precedente una riforma bancaria (Verbale del consiglio dei ministri del 21 maggio 1873, in *Le Carte Lanza* cit., vol. VIII, p. 684). Ma la proposta, fatta quando ormai il ministero era pericolante, doveva evidentemente avere un obbiettivo parlamentare.

[50] A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 420-21; cfr. anche S. Cilibrizzi, *Storia parlamentare politica e diplomatica d'Italia da Novara a Vittorio Veneto*, vol. II (1870-96), Milano Roma Napoli 1925, p. 69.

aumentava quella delle altre banche, togliendo, a tale scopo, il privilegio dei biglietti a corso forzoso alla Banca Nazionale, ed affidandolo a tutte le banche insieme, riunite in consorzio. Sicché i vantaggi del corso forzoso, che prima erano stati appannaggio della sola Banca Nazionale, venivano a dividersi, proporzionalmente, con le altre banche di emissione.[51] Senonché la sproporzione di forze tra la Banca Nazionale e le altre banche era troppo grande per impedire alla prima di aumentare, in un modo o nell'altro, la sua potenza preponderante. Malgrado la parità giuridica fra le banche, sancita dalla legge, dietro il biglietto consorziale c'era di fatto sempre quello della Banca Nazionale. Era sempre a quest'ultima che le altre banche dovevano pagare il prezzo della convertibilità dei loro biglietti a corso legale in quelli consorziali a corso forzoso. Sicché la Banca Nazionale continuava nella sua azione di progressivo assorbimento delle altre banche che, a quanto affermava la sinistra, non erano solo quelle di emissione, ma anche quelle minori di credito agrario e popolare.[52] Quantunque l'intento della legge fosse stato quello di deprimere il circolante della Banca Nazionale a favore delle altre banche, avveniva di fatto il fenomeno opposto.[53]

L'opposizione della sinistra alla Banca Nazionale incontrava il consenso più vistoso, tanto da essere pressocché totale, nel mezzogiorno. Il Ferrara, che fece nel 1866 opposizione accanita alla introduzione del corso forzoso, nel 1868 giunse, sembra, ad affermare, opponendosi al progetto Cambray-Digny di fusione della Banca Toscana con la Banca Nazionale, che tutti i ministri delle finanze, il Cavour compreso, erano stati « vittime dei raggiri della Banca Nazionale ».[54] Questa opposizione era rappresentata soprattutto dal massimo istituto bancario meridionale, il Banco di Napoli. Tanto che nel 1871 il Sella, a proposito del nuovo debito contratto per 122 milioni con la Banca Nazionale l'anno precedente, lamentava l'opposizione della sinistra, la quale faceva credere « ai meridionali che il con-

---

[51] A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 417-21; C. Supino, *op. cit.*, p. 65; cfr. anche il discorso cit. del Doda, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 16 febbraio 1881.

[52] Discorso cit. del Panattoni, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 5 marzo 1877.

[53] Ecco, in milioni di lire, la situazione dei biglietti a corso legale (esclusi quelli a corso forzoso) alla distanza di due anni:

	primi del 1874	primi del 1876
Banco di Sicilia	36	32
Banco di Napoli	141	115
Banca Romana	50	42
Banca Toscana di Credito . .	12	13
Banca Nazionale Toscana . .	59	50
Banca Nazionale	324	391

(AP, Discussioni della Camera, tornata del 5 marzo 1877, discorso del Maiorana Calatabiano). Cfr. anche la tabella alla nota 45.

[54] A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 299-302. Cfr. però anche quanto scrive G. Luzzatto, *op. cit.*, pp. 369-71. Per l'ostilità del De Sanctis, nel 1868, cfr. F. De Sanctis, *Scritti e discorsi politici*, vol. I, a cura di N. Cortese, Napoli 1939, pp. 329-34, 369-71.

tratto con la banca [nazionale] sia la rovina del loro banco».[55] E quando nel 1872 il governo, per bocca del Sella, tornò alla carica per affidare alla Banca Nazionale il servizio di tesoreria, fu costretto a proporre che esso venisse affidato, oltre che alla Banca Nazionale, anche alla Banca Toscana, al Banco di Napoli ed al Banco di Sicilia. Malgrado questo il progetto venne accantonato.[56]

Mediante la questione bancaria una parte cospicua degli interessi più forti, e in quel momento i più aggressivi, del mezzogiorno confluivano nella opposizione della sinistra. Anche nella questione bancaria la politica della destra, malgrado i suoi pregi tecnici ed anche, per vari aspetti, politici, confermava il suo sezionalismo involontario a favore del settentrione. Tutti alla Camera erano concordi nel lamentare le deficienze del credito nel mezzogiorno, il fatto che nel nord le banche talora facessero prestiti all'interesse dell'1% - 1,50% mentre nel sud gli interessi arrivavano fino al 10% - 12%. Ma quando poi si trattava di proporre i rimedi, il Dina, esponendo le idee del Sella, sosteneva la necessità di arrivare all'unità di credito attraverso all'unità bancaria; il Consiglio, della sinistra napoletana e legato al Banco di Napoli, di cui fu per qualche tempo direttore, lamentava l'aumento di emissione cartacea da parte della Banca Nazionale e la diminuzione da parte del Banco di Napoli.[57]

Le questioni inerenti alla organizzazione bancaria e monetaria consentono di precisare l'atteggiamento dei commercianti e, soprattutto, delle nascenti forze industriali nei confronti della destra.

Il loro malcontento era dovuto alle difficoltà creditizie, dipendenti, prima ancora che dalla politica bancaria, dalla politica tributaria del governo, la quale, preoccupata del pareggio, convogliava nelle casse dello Stato, sottraendola ai bisogni del credito, la maggior quantità possibile degli scarsi capitali esistenti nel paese.[58] Il fenomeno incideva anche nel settore agricolo. Un anonimo proprietario abruzzese faceva nel 1879 questo calcolo: mentre la rendita netta annua della sua proprietà ammontava a L. 97, egli avrebbe potuto avere una rendita di oltre L. 169 se avesse venduto la proprietà e investita la somma ricavata in titoli di Stato.[59] Poiché i titoli di Stato che non si trovavano all'estero erano concentrati nel nord e nel centro, la tendenza del governo danneggiava soprattutto il mezzogiorno e le isole.[60]

Il malcontento aumentò quando agli effetti della politica tributaria vennero ad aggiungersi quelli della depressione economica conseguente alla

---

[55] *Epistolario* cit., p. 253.

[56] A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 386-87.

[57] AP, Discussioni della Camera, tornata dell'11 maggio 1876.

[58] Per le condizioni di favore agli investimenti in titoli di Stato rispetto agli altri investimenti, cfr. A. Plebano, *op. cit.*, vol. I, pp. 119-20, 262-64; E. Corbino, *op. cit.*, vol. I, p. 195.

[59] Lettera di anonimo ad anonimo, del 10 marzo 1879, in CD, serie I, busta 25, fasc. 91.

[60] F. S. Nitti, *La ricchezza dell'Italia* cit., p. 156.

crisi del 1873.[61] Su queste cause di malcontento si inseriva, fondamentale, quello provocato dal corso forzoso. Quantunque sia stato autorevolmente sostenuto che il corso forzoso abbia avuto una funzione sostanzialmente benefica per la vita economica italiana, esso suscitò presso i contemporanei un coro quasi unanime di deplorazioni; soprattutto da parte dei ceti produttori, danneggiati da due conseguenze del corso forzoso: la fluttuazione della moneta e l'ulteriore contrarsi dei capitali disponibili per le necessità creditizie. La contrazione avveniva per due ragioni: 1) il corso forzoso era una remora per i capitali stranieri dall'investirsi in Italia, dove avrebbero fruttato un interesse deprezzato; 2) la necessità per le banche di emissione di immobilizzare parte dei capitali a garanzia dei loro biglietti a corso legale.[62]

Tale contrazione non avveniva solo per ragioni tecniche inerenti al corso forzoso, ma anche per una ragione di natura opposta, e cioè perché i capitali disponibili venivano di preferenza investiti, dalle banche minori di emissione, in imprese speculatrici anziché produttrici. Sicché il malcontento dei ceti produttori verso le banche era di natura duplice, e, in un certo modo, contrastante: in un senso, in quanto provocato dalle deficienze creditizie del corso forzoso, esso investiva la Banca Nazionale, considerata la maggior responsabile di quello; in un altro senso, in quanto provocato dalle deficienze creditizie dell'attività essenzialmente speculatrice delle altre banche di emissione, investiva queste ultime. Il Panattoni, di cui conosciamo già l'ostilità contro la Banca Nazionale e che era legato ad una azienda mineraria toscana, lamentava come, al 31 dicembre 1876, nemmeno il 42% dei biglietti in circolazione fosse destinato al credito. Egli attribuiva la causa del fenomeno, oltre che alle esigenze del corso forzoso, alle speculazioni cui le banche si abbandonavano. Il Maiorana Calatabiano, rispondendo al Panattoni dal banco del governo, addolciva alquanto le tinte. Secondo il ministro, le percentuali che le banche destinavano al credito erano le seguenti: Banca Nazionale 44%, Banca Nazionale Toscana 49%, Banca Toscana di Credito 86%, Banca Romana 66%, Banco di Napoli 62%,

---

61 I capitali investiti in società anonime, dopo gli anni 1872-73 di speculazione (la cifra massima fu raggiunta nel 1873 con 2442 milioni), diminuirono con questa progressione: nel 1874 2265 milioni, nel 1875 2116 milioni, nel 1876 1557 milioni, nel 1877 1476 milioni, nel 1878 1477 milioni, nel 1879 1454 milioni. Negli anni successivi la curva tornò a farsi ascendente (I. Sachs, *op. cit.*, p. 656). Gli sconti delle banche diminuirono da L. 1.855.527.346 nel 1873 a L. 1.536.785.445 nel 1878 (E. Lemonon, *op. cit.*, p. 50). Significativo è il confronto fra l'aggio medio delle esattorie comunali e delle ricevitorie provinciali nei quinquenni 1873-77 e 1878-82: nel 1873-77 l'aggio medio delle esattorie fu del 2,89%, quello delle ricevitorie del 0,90%; nel 1878-82 gli aggi medi furono rispettivamente del 2,33% e del 0,10% (Discorso del Magliani, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 4 maggio 1879).

62 Per quanto si riferisce al secondo punto, le banche di emissione avevano nel 1876 nelle loro casse un capitale superiore a quello di tutte le maggiori banche europee, ad eccezione della Banca d'Inghilterra (AP, Documenti della Camera, sessione 1877, doc. n. 90). Peraltro, nello stesso periodo, il tasso di sconto della Banca Nazionale era superato solo da quello della Banca di Russia (Relazione Depretis al disegno di legge per il trattato commerciale italo-francese, in AP, Documenti della Camera, sessione 1876-77, doc. n. 140). Assai inferiori i tassi di sconto delle banche non consorziali (ivi).

Banco di Sicilia 56%. Vero è che lo stesso Maiorana Calatabiano ammetteva di presentare un quadro ottimista della situazione.[63] Le percentuali sono comunque indicative della diversa intensità dei legami delle banche col mondo degli affari e, inversamente, con lo Stato.

Malgrado ciò, gli industriali non avevano di che lamentarsi del governo, ove ci si limiti a considerare i suoi specifici atti. Esso, pur professandosi sempre libero scambista, non era affatto insensibile alle richieste degli industriali, quali si erano concretate nella inchiesta industriale, ed affermava la necessità di proteggere le nascenti industrie nazionali.[64] L'ostilità, alimentata soprattutto dallo Spaventa e dal Sella, contro l'affarismo bancario e contro l'alta finanza era dettata, oltre che da ragioni dottrinarie, proprio dalla istanza di difendere la produzione industriale. Fra le ragioni che spinsero il Sella al riscatto della società ferroviaria dell'Alta Italia vi era il fatto che la società faceva quasi tutte le sue ordinazioni di materiale all'estero, trascurando l'industria metalmeccanica nazionale.[65] Tutta la politica della destra negli ultimi anni, facendosi sempre più interventistica in materia economica e finanziaria, scivolava verso quella particolare forma di intervento che è il protezionismo. Il voto del 18 marzo fu infatti una protesta contro questa politica interventistica e quindi anche, implicitamente e tendenzialmente, protezionistica.[66] *L'Opinione* del 4 settembre 1876 osservava, pur con notevole esagerazione, che «i rappresentanti delle province più industri e laboriose vogliono uno Stato forte, e quelli delle province nelle quali lo spirito di associazione comincia appena a dar qualche frutto, dicono di averne paura».

Perfino il corso forzoso era ben visto, per i suoi effetti protezionistici, da vari industriali, soprattutto piemontesi, tecnicamente arretrati e tradizionalmente legati al ceto politico moderato delle antiche province.[67]

---

[63] AP, Discussioni della Camera, tornata del 5 marzo 1877.

[64] *L'Opinione* del 20 febbraio 1876. Sul tendenziale protezionismo del Sella, cfr. G. Finali, *La vita politica di contemporanei illustri*, Torino 1895, p. 239; cfr. anche A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. I, Rovigo 1887, pp. 52-55.

Anche i moderati lombardi, che pure erano di un libero scambismo assai più intransigente di quello del governo, si dichiaravano favorevoli ad elevare i dazi doganali, in polemica col gruppo toscano (*La Perseveranza* del 29 gennaio 1876. Ma cfr. l'articolo dell'11 febbraio, ostile al protezionismo ad oltranza, e, come si diceva, «americano»).

[65] Lo ricordava il Boselli, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 5 aprile 1883. *L'Opinione* del 17 febbraio 1882 notava con compiacimento che la temporanea statizzazione dell'Alta Italia aveva portato come conseguenza che molte ordinazioni di materiale che prima erano fatte in Francia vennero fatte in Italia.

[66] L. Luzzatti, *Memorie* cit., vol. II, p. 23; cfr. anche ivi, p. 22.

[67] D. Morelli, *Il corso forzoso in Italia quale fattore di protezionismo industriale*, estratto dalla «Riforma Sociale», marzo-aprile 1918; Id., *Il protezionismo industriale in Italia dell'unificazione del Regno*, Milano 1920; C. Supino, *op. cit.*, p. 34; il discorso del Luzzatti, in AP, Discussioni della Camera, tornata dell'11 maggio 1876. Commenti favorevoli al corso forzoso, nella *Gazzetta di Torino* del 21 settembre 1867, nella *Gazzetta Piemontese* dell'11 luglio 1867, nella *Gazzetta del Popolo* dello stesso periodo (cit. in A. Rossi, *Corso forzato dei biglietti di banca. Relazione alla Camera di Commercio di Vicenza di A. R., delegato della medesima al primo Congresso delle Camere di Commercio in Firenze*, Firenze 1867, pp. 4, 13, 19).

Si noti peraltro che anche molti industriali piemontesi si univano al coro di la-

Ma vi erano altri industriali, concentrati soprattutto in Lombardia e nel Veneto, assai più potenti e moderni dei colleghi piemontesi,[68] che combattevano, come la sinistra, il corso forzoso. Il Rossi fece parte nel 1868 della commissione di inchiesta sul corso forzoso, insieme al Lualdi, cotoniere di Busto Arsizio e deputato di sinistra, e al Doda.[69] Costoro affermavano che le industrie realmente moderne andavano difese con ben altre, più drastiche medicine, che bisognava incamminarsi decisamente sulla strada delle tariffe doganali. Essi miravano ad uno sviluppo economico di più ampio respiro di quanto non facessero i loro colleghi piemontesi ed il governo.[70] Per la loro modernità imprenditrice avvertivano in misura maggiore le deficienze creditizie, le quali si inserivano sulle maggiori difficoltà che le imprese industriali italiane incontravano rispetto a quelle dei paesi più avanzati.[71] Poi venne, anche per loro, la depressione successiva alla crisi del '73.[72]

Certo, questi fatti erano, almeno in parte, indipendenti dalla volontà del governo. Questo lamentava, non meno degli industriali, dei commercianti e della sinistra, gli inconvenienti del corso forzoso. Ma era pur sempre il governo quello che agli occhi della opinione pubblica aveva introdotto

---

menti contro il corso forzoso (*Sul corso forzoso dei biglietti di banca. Risposta ai quesiti proposti dalla Commissione d'inchiesta istituita dalla Camera dei Deputati nella tornata del 10 marzo 1868*, Torino 1868).

[68] Nel 1876 le tre più grosse aziende tessili erano nell'ordine: il Lanificio Rossi (capitale 24 milioni), la Società Nazionale dei Lini e degli Chanvres di Milano (capitale 20 milioni), il Cotonificio Veneziano, fondato da Eugenio Cantoni (capitale 10 milioni) (I. Sachs, *op. cit.*, p. 744). Secondo altre fonti, i due più grossi tessili erano il Rossi ed il Sella (E. De Laveleye, *Lettres d'Italie (1878-79)*, Milano 1880, p. 43, che riferisce i dati da un colloquio col Luzzatti, avvenuto nel novembre 1878). Ma per avere una idea della differenza di potenza fra il Rossi ed i tessili lanieri piemontesi si pensi che la sola azienda del Rossi aveva 1955 telai contro i 3703 telai delle 10 aziende piemontesi (V. Ellena, *La statistica di alcune industrie italiane*, II ed., Roma 1880, p. 80. I dati si riferiscono al 1878).

[69] Gli altri membri della commissione furono il Sella, Filippo Cordova, il Messedaglia e il Lampertico. Fu in tale occasione che il Rossi si convertì al protezionismo, come ricordava il Depretis, in AP, Discussioni del Senato, tornata del 2 maggio 1885. Per il libero scambismo sostenuto dal Rossi, ancora pochi mesi prima dell'inchiesta, cfr. A. Rossi, *Corso forzato* cit., pp. 19-20.

Anche i più autorevoli esperti in materia doganale, quali il Luzzatti e l'Ellena, erano unanimi nel giudicare il corso forzoso dannoso all'industria. Per il Luzzatti cfr. il discorso cit., in AP, Discussioni della Camera, tornata dell'11 maggio 1876; per l'Ellena cfr. V. Ellena, *op. cit.*, pp. 23-26.

[70] Per l'ostilità del Rossi ad una politica di economie e volta unicamente al conseguimento del pareggio cfr. A. Rossi, *Corso forzato* cit., p. 6.

[71] V. Ellena, *op. cit.*, pp. 9-16. Il Depretis, fonte non sospetta, calcolava che le spese per impiantare una fabbrica in Italia superavano del 30% quelle per impiantarla in Inghilterra. Dati analoghi in R. Tremelloni, *op. cit.* Il vantaggio dei bassi salari era diminuito dalla scarsa qualificazione della mano d'opera e dalla conseguente necessità di un numero di operai maggiore. Si calcolava che per azionare 1000 fusi di cotone occorressero 24 operai in Italia, 9 in Francia e Svizzera, 5 in Inghilterra (Relazione cit. Depretis allegata al disegno di legge per il trattato commerciale italo-francese, in AP, Documenti della Camera, sessione 1876-77, doc. n. 140). Ma il maggior numero di operai in Italia era determinato soprattutto dalla minore meccanizzazione.

[72] Numerosi i lamenti in questo senso del Rossi al Senato. Sui caratteri della crisi cfr. V. Ellena, *op. cit.*, pp. 5-8; il discorso del Rossi, in AP, Discussioni del Senato, tornata del 5 giugno 1877; *Il Popolo Romano* dell'11 luglio 1877. Per l'industria della seta cfr. il discorso del piemontese Carlo Ferrari, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 14 luglio 1876.

e manteneva il corso forzoso. La depressione era indipendente dalla azione del governo. Ma questo era colpevole di essere al potere nel mentre che la depressione continuava. È vero che la politica interventistica era determinata anche dall'intento di aiutare il paese a superare la depressione economica, impedendo il ripetersi di quei fenomeni di speculazione che l'avevano causata. Ma la mancanza di legami organici fra il governo e la maggioranza della borghesia faceva sì che il primo non avesse una esatta percezione delle condizioni reali della seconda. Quasi sembrava, per così dire, che i moderati al governo non si accorgessero come, malgrado la depressione, il paese era sano. Le banche contraevano gli sconti, ma i redditi e la ricchezza privata aumentavano, i consumi erano in ascesa.[73] I gruppi economicamente dominanti, o che si avviavano a diventare tali, erano avidi di maggiori guadagni, ed i moralisti al governo criticavano il « feudalesimo » finanziario, i monopoli, i grossi interessi costituiti e protetti dallo Stato. Ma era proprio questo ciò che quei gruppi desideravano: il costituirsi di interessi privati sempre più grossi e sempre più protetti dallo Stato.

Anche gli industriali, che pure, per la loro ostilità contro l'affarismo bancario e per gli obbiettivi protezionistici, vedevano con favore, entro certi limiti, l'interventismo del governo, erano solidali con gli affaristi della banca nel sostenere recisamente il principio del privatismo. Malgrado la scarsa omogeneità strutturale e la scarsa compattezza politica, molti, spesso i più potenti, erano tradizionalmente legati alla sinistra; sia per le ragioni dette sopra, sia perché rappresentavano, insieme ai grossi commercianti, interessi borghesi subalterni rispetto a quelli dei gruppi dominanti, sia per i legami con alcune frazioni operaie imposte loro dagli stessi rapporti di produzione, sia, infine, per la simpatia con la quale la sinistra considerava le loro aspirazioni.[74] Sicché anche un industriale dalla formazione politica clerico-moderata come il Rossi vide con favore l'andata al potere della sinistra.

Questi legami peraltro erano vivi soprattutto nel settore metallurgico

---

[73] Nel periodo 1871-75 la ricchezza privata era risalita, con i suoi 34.600 milioni di lire merci, pressappoco al livello del 1860 (34.000 milioni di lire merci), dopo la flessione degli anni 1861-70. Il reddito medio era balzato da 5600 lire merci nel 1866-70 a 7300 lire merci nel 1871-75 (F. Coppola D'Anna, *op. cit.*, pp. 49, 57). In ascesa le quotazioni della rendita pubblica italiana alla borsa di Parigi. (Oltre alle note tabelle, cfr. AP, Documenti della Camera, sessione 1880, doc. n. 122). Indicativi i consumi di due generi non di prima necessità come lo zucchero ed il caffè: nel 1871-74 si consumò annualmente una media per persona di kg. 2,70 di zucchero e di kg. 0,454 di caffè; nel 1875-78 i consumi furono rispettivamente di kg. 2,77 e di kg. 0,481 (E. Lemonon, *op. cit.*, p. 52).

[74] Anche il Depretis, che pure in seguito avrebbe dimostrato non poche perplessità nei confronti delle pressioni degli industriali, non faceva eccezione. Cfr. le sue dichiarazioni protezionistiche in favore dell'industria ferroviaria e navale, dichiarazioni analoghe del resto a quelle del Cavour, in AP, Discussioni del Senato, tornata del 18 agosto 1862; ivi, Discussioni della Camera, tornata del 25 maggio e 2ª tornata del 9 giugno 1864; ivi, Discussioni della Camera, tornata del 10 luglio 1868; ivi, Discussioni della Camera, tornata del 9 dicembre 1873. Cfr. anche quanto il Depretis ricordava, riferendosi al 1854 ed al 1866, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 9 aprile 1883; ivi, Discussioni della Camera, tornata del 9 maggio 1876.

e meccanico, ed in particolar modo in quello navale. La sinistra era favorevole ad affidare alla industria privata navale, con i cui più grossi rappresentanti era in contatto diretto, la costruzione delle navi da guerra.[75] Mentre invece i moderati eran contrari ad affidare tale lavoro a privati perché « può darsi il caso che si inventino dei lavori; non perché i lavori siano in quel momento necessari o vi siano i fondi per farli, ma perché essi sono richiesti da una industria che si vuole proteggere ».[76]

La caduta della Destra.

Il generale malcontento si traduceva politicamente non solo nel rafforzamento della sinistra, ma corrodeva la base stessa moderata del governo, preparandone in tal modo la caduta.

Malgrado la ristrettezza della loro base sociale, sarebbe inesatto considerare i moderati come un gruppo compatto. Al contrario, le differenze e le sfumature erano numerose, affondando le radici nelle analoghe sfumature e differenze che avevano caratterizzato i ceti ed i gruppi dirigenti degli Stati preunitari. Malgrado la comune base sociale agraria, malgrado l'« aclassismo », l'industriale Sella portava nel gruppo moderato una nota particolare di modernità e di attivismo che lo avvicinava per vari aspetti alla sinistra. Sembrava fargli da contraltare il Minghetti, sia per diversa formazione culturale,[77] sia per diverso ambiente sociale.[78] Alla nota accentratrice, interventistica, anticonservatrice del Sella ed al suo rigido fiscalismo, faceva riscontro la nota decentratrice, conservatrice, liberistica del Minghetti e la sua sensibilità per il malcontento del paese premuto dal fisco.[79]

Quando poi, dal 1873, il Minghetti, diventato presidente del consiglio, aderì sostanzialmente alla politica del Sella ed all'*Opinione*, che ispirava le tendenze interventistiche del governo,[80] il larvato contrasto, senza peraltro che i rapporti fra il Minghetti ed il Sella si facessero cordialissimi, si spostò con il gruppo lombardo, che aveva il suo organo nella *Perseveranza*, e che riuniva la maggioranza della alta borghesia regionale, essenzialmente,

---

75 Cfr. la lettera con la quale, pochi giorni dopo il 18 marzo, il Garibaldi raccomandava al Depretis i fratelli Orlando: « Colla costruzione di nuove navi — o col disfacimento delle vecchie — il governo deve occupare cotesti benemeriti » (Lettera del 29 marzo 1876, in CD, serie I, busta 4, fasc. 11).

76 Discorso Minghetti, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 9 maggio 1876.

77 Osservava acutamente il Guiccioli che il Minghetti si era formato fra il 1840 ed il 1848 sulle discipline morali, il Sella dopo il 1848 sulle discipline naturali (A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. I, p. 144).

78 Industriale piemontese il Sella, agrario emiliano il Minghetti. Tale carattere del Minghetti non era modificato dal fatto che egli fosse interessato in certe industrie tessili della canapa e del lino. (La notizia in L. Luzzatti, *Grandi Italiani. Grandi sacrifici per la patria*, Bologna 1924, p. 40).

79 A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. I, pp. 68-71, 107; V. Pareto, *L'Italie économique*, in « Revue des deux mondess », 15 ottobre 1891, pp. 905-06.

80 Per la tendenza generale cfr. *L'Opinione* del 5 gennaio 1876. Per l'analoga tendenza nel settore ferroviario cfr. *L'Opinione* del 4, 8, 10 e 12 gennaio 1876 e giorni sgg., *passim*. Per il Sella in particolare cfr. A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. II, pp. 36-59.

ma non unicamente, terriera. Esso, coerentemente alla sua base sociale ed alla tradizione di questa, portava nella destra, rispetto al gruppo dell'*Opinione*, la nota che era stata del Minghetti, con una accentuazione in senso conservatore. Sono indicativi i giudizi che *La Perseveranza* e *L'Opinione* diedero della inchiesta del Franchetti e del Sonnino sulla Sicilia. *La Perseveranza* del 23 gennaio 1877 tacciò il libro, soprattutto il volume del Franchetti, di « estremismo giacobino » (« la classe media locale.... la classe *dominante*, come la chiama il Franchetti ») e sostenne, contro l'inchiesta Franchetti-Sonnino, le conclusioni di quella parlamentare. Favorevole invece *L'Opinione*, che giudicò l'opera del Franchetti e del Sonnino migliore, per alcuni aspetti, dell'inchiesta parlamentare, ed approvò la diagnosi dei due giovani toscani relativa ai residui feudali che soprattutto travagliavano le condizioni dell'isola.[81] Nell'imminenza della crisi ministeriale, *La Perseveranza* del 10 marzo 1876 tenne ad affermare: « A noi.... è sempre parso, che che ne dicesse l'*Opinione*, che la questione delle strade ferrate non potesse servire che a scompigliare ancor più la già scompigliata maggioranza ». In questo dissenso col gruppo dell'*Opinione* trapelavano le idee del Bonghi, che già nel 1868 aveva criticato velatamente la tendenza accentratrice del Sella e sostenuto quella decentratrice del Minghetti.[82]

Tuttavia, quantunque una parte della borghesia agraria moderata settentrionale abbandonasse il governo il 18 marzo,[83] l'unità di partito e di classe fra il gruppo dell'*Opinione* e quello della *Perseveranza* permaneva salda. Il Minghetti, che fra quelli dell'*Opinione* era il più vicino alle idee della *Perseveranza*,[84] faceva da *trait d'union*. Quando scoppiò la crisi politica ogni dissenso, almeno apparente, scomparve e tutti passarono unanimi alla opposizione. *La Perseveranza* [85] prese posizione contro il programma di decentramento del Depretis. Quantunque un simile programma fosse di fatto caro al giornale, le ragioni della opposizione al governo furono più forti. Anche sulla questione ferroviaria *La Perseveranza* accantonò le proprie idee e si allineò con quelle dell'*Opinione*.[86]

Senonché, accanto al gruppo dell'*Opinione* e della *Perseveranza*, ve ne

---

[81] *L'Opinione* del 12 dicembre 1876 e, soprattutto, del 14 gennaio 1877. Del resto, la stessa *Opinione* aveva pubblicato le *Lettere meridionali* del Villari, la cui successiva pubblicazione in volume veniva ampiamente lodata da un recensore a firma C., insieme al volume del Franchetti sulle province napoletane (*L'Opinione* del 26 febbraio 1876).

[82] R. Bonghi, *Storia della finanza italiana dal 1864 al 1868. Lettere al Saracco*, Firenze 1868, *passim*. Fino al 18 marzo 1876 il Bonghi fu contrario, come il Lanza, all'esercizio governativo delle ferrovie. Per il Lanza cfr. *Le Carte Lanza* cit., vol. IX, *passim*.

[83] Furono i veneti, malcontenti per la gravezza della imposta fondiaria (A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. II, p. 69).

[84] Sulla cautela del Minghetti in merito ai riscatti ferroviari cfr. la sua lettera al Luzzatti del 16 novembre 1875 a proposito della convenzione di Basilea: « È un affare grande, arditissimo, sotto alcuni aspetti spaventoso pel Ministro delle Finanze, ma ha anche notevoli vantaggi. Sella lo mette al pari di Roma capitale. Io non sono tanto lirico » (L. Luzzatti, *Memorie* cit., vol. I, p. 479). Peraltro « Minghetti sin dal '69 mi diceva di voler riscattare le ferrovie dell'Alta Italia » (ivi, vol. I, p. 499).

[85] *La Perseveranza* del 31 agosto 1876.

[86] *La Perseveranza* del marzo 1876, *passim*.

era un terzo, di importanza non inferiore, il gruppo toscano, legato al liberismo più ancora di quello della *Perseveranza*. Il gruppo toscano, infatti, abbandonò il governo nel voto del 18 marzo.[87] Questo liberismo intransigente, al quale una tradizione un tempo gloriosa conferiva la giustificazione dottrinaria, esprimeva gli interessi speculatori della alta finanza, che si erano concentrati in parte in Toscana e che, soprattutto, avevano trovato qui la loro espressione politica più coerente. Il fenomeno era dovuto essenzialmente alle Meridionali, che raccoglievano praticamente intorno a loro l'intera alta finanza nazionale. Quantunque fino al 1880 il primato nelle imprese di speculazione spettasse a Torino e Genova,[88] nel 1882-87 la quasi totalità delle azioni del genovese Credito Mobiliare, il massimo istituto creditizio, si trovavano per metà a Genova e per metà a Firenze.[89]

I moderati toscani legati alle Meridionali, Peruzzi, Puccioni, Barazzuoli, Celestino Bianchi, lo stesso Ricasoli (in tutti circa una dozzina), trascinarono nella loro opposizione al governo anche i moderati delle altre regioni legati agli stessi interessi: tale il Breda, finanziatore di imprese ferroviarie e legato ai « signori della *Nazione* », l'organo dei dissidenti toscani diretto dal Bianchi.[90] Restarono invece fedeli alla destra i moderati toscani, esattamente 19, non legati a quegli interessi: tali Tommaso Corsini, Guglielmo De Pazzi, Giuseppe Mantellini, Alfredo Serristori, il Tommasi-Crudeli; ostile ai dissidenti fu anche Luigi Guglielmo Cambray- Digny, legato alla Banca Nazionale.[91]

Certo, i legami dei toscani, e della intera alta finanza, con la Banca Nazionale erano stretti. Si pensi alle pressioni del Cambray-Digny, direttore generale della Banca Nazionale Toscana, in favore della fusione di questa con la Banca Nazionale.[92] Intimi i legami fra Credito Mobiliare, Banca Nazionale e Meridionali: nel 1881 il consiglio di amministrazione di queste aveva come presidente il Bastogi, come vicepresidenti il Balduino ed il Bombrini, rispettivamente direttori del Credito Mobiliare e della Banca Nazionale.[93] Ma gli interessi affaristici e la vivace tradizione autonomi-

---

87 Sulla ostilità dei toscani al governo e sulle intese tra il Peruzzi ed il Nicotera fin dal febbraio del '75 cfr. L. Luzzatti, *Memorie* cit., vol. I, pp. 507-10. Sui tentativi di pacificazione del Luzzatti e la *fin de non recevoir* praticamente opposta dai toscani cfr. la lettera del Bastogi al Luzzatti del 19 aprile 1875, in BCB, Carte Minghetti, cart. XVIII, fasc. 53.

L'Opinione del 21 febbraio 1876 faceva la sintomatica supposizione che « in un voto di fiducia, la sinistra ottiene la vittoria pel soccorso preparato o inatteso di qualche schiera di improvvisi dissidenti, e il ministero dovrà dimettersi ».

88 G. Luzzatto, *op. cit.*, pp. 354-55.

89 M. Pantaleoni, *La caduta della Società Generale di Credito Mobiliare Italiano*, in « Giornale degli Economisti », aprile, maggio e novembre 1895, poi ristampato in M. Pantaleoni, *Studi storici di economia*, Bologna 1936, da cui cito. La notizia a pp. 304-05.

90 Per i legami del Breda con i toscani cfr. la lettera di Luigi Zini al Lanza del 24 novembre 1867, in *Le Carte Lanza* cit., vol. IV, p. 151.

91 *L'Opinione* dell'8 agosto 1876.

92 *L'Opinione* del 29 febbraio 1876 appoggiava la fusione, considerata come la prima tappa per arrivare alla banca unica.

93 Sui rapporti tra le due banche cfr. M. Pantaleoni, *op. cit.*, pp. 259-60.

stica [94] opposero in Toscana particolare resistenza alla Banca Nazionale [95] ed alla tendenza inaugurata dalla destra dopo il '70.

Le ragioni specifiche che spinsero i toscani a negare l'appoggio al governo furono l'ostilità di questo a venire in soccorso delle finanze del comune di Firenze e la promesse della sinistra di concedere, una volta giunta al potere, ciò che la destra negava,[96] e, soprattutto, la progettata riforma doganale e la politica ferroviaria della destra, volta a sostituire la gestione privata dell'esercizio delle reti con quella governativa.[97]

Si può dire, anzi, che la questione ferroviaria, inserendosi sul generale malcontento antigovernativo, fu la goccia che fece traboccare il vaso; così come, fra tutti gli interessi danneggiati dalla politica della destra dopo il '70, quelli ferroviari, espressione massima della alta finanza, erano i più potenti. Ma gli interessi ferroviari offesi dalla politica del governo [98] coinvolgevano, oltre ai deputati toscani legati alle Meridionali ed alle altre società (soprattutto le Romane), oltre all'intera alta finanza nazionale, anche l'alta finanza estera, soprattutto francese, per i suoi investimenti nelle società ferroviarie italiane, in primo luogo quella dell'Alta Italia. I toscani e la massima casa finanziaria estera interessata nelle cose italiane, quella dei Rothschild di Parigi,[99] furono solidali nell'avversare la politica ferroviaria della destra.[100]

Anche nel campo ferroviario la sinistra riuniva politicamente intorno a sé il malcontento, italiano e forestiero, suscitato dalla destra. Il tradi-

---

[94] Al Laveleye, che peraltro giudicava con la mentalità del turista, il Peruzzi e la moglie Emilia davano l'impressione di avere « le patriotisme civique du moyen âge. La cité est leur vraie patrie, celle du cœur » (E. De Laveleye, *op. cit.*, p. 105).

[95] Nel 1883 le uniche province ancora prive di succursali della Banca Nazionale erano quelle di Arezzo, Grosseto e Siena (I. Sachs, *op. cit.*, p. 688).

[96] Il municipio di Firenze ricevette infatti più tardi dal governo di sinistra 49 milioni (R. De Cesare, *Sommario di storia politica e amministrativa d'Italia (1861-1910)*, in « Cinquanta anni di storia italiana » cit., vol. I, p. 22).

[97] *L'Opinione* del 16 gennaio 1876 e dei giorni seguenti polemizzò con *La Nazione* che sosteneva la convenienza dell'esercizio privato, non solo per le ferrovie, ma anche per la gestione dei sali e tabacchi e delle dogane. Per l'opposizione toscana alla riforma doganale cfr. L. Luzzatti, *Memorie* cit., vol. I, pp. 452, 485-86.

Scriveva il Turiello che « la deputazione toscana agevolò la mutazione del 18 marzo 1876 forse sperando di salvare dal fallimento Firenze, e di conservare alcune influenze in alcune amministrazioni, forse più che di salvare la tradizione liberista toscana » (P. Turiello, *op. cit.*, vol. I, p. 255). Il Peruzzi, e se ne comprende la ragione, teneva a minimizzare l'aspetto relativo alla sovvenzione per il comune fiorentino. Ancora nel 1884 egli ribadì con intenzione che il 18 marzo 1876 la destra cadde sulla questione dell'esercizio ferroviario (AP, Discussioni della Camera, tornata del 18 dicembre 1884).

[98] Sulle tendenze statalizzanti del Sella negli anni anteriori al 1876 cfr. *Epistolario* cit., p. 255; *Le Carte Lanza* cit., vol. IX, p. 237; A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. I, pp. 49-50.

[99] La casa Rothschild era il più grosso creditore dello Stato dopo la Banca Nazionale (I. Sachs, *op. cit.*, p. 547).

[100] Il Bastogi era legato ai Rothschild fra l'altro attraverso l'Alta Italia. Gli azionisti della società nel 1876 erano: le tre case Rothschild di Parigi, Vienna e Londra, il duca di Galliera, il duca Ludovico Melzi, il conte Giuseppe Archiato, il Bastogi, la londinese banca Blount, Paulin-François Talabot, Samuele Laing e Matteo Uzielli (Cfr. la relazione cit. dello Spaventa al suo disegno di legge ferroviario presentato alla Camera il 9 marzo 1876).

zionale privatismo del partito giustificava la sua attuale opposizione alla tendenza interventistica del governo in materia ferroviaria. È vero che, trattandosi di interessi economicamente dominanti, la giustificazione era formale, e, per le frazioni democratiche, basata su di un equivoco. Ma presso la maggioranza del partito avveniva un fenomeno analogo a quanto si verificava nel campo delle amministrazioni locali ed in quello bancario: le originarie istanze democratiche, o tendenzialmente tali, si deformavano, subordinandosi agli interessi dominanti nei rispettivi settori.

Nel campo ferroviario l'espressione forse più chiara del fenomeno fu data dal Depretis. Fino al '70, cioè fino a quando i moderati raggrupparono sotto la loro guida gli interessi dell'alta finanza, egli combatté il governo per la protezione accordata alle società ferroviarie. Ma già allora egli portava nella sua opposizione una nota caratteristica, che lo distingueva dal partito: la simpatia, costante fin dall'unità, per la finanza estera,[101] sia per una maggior coerenza capitalistica del Depretis rispetto ai colleghi di partito, sia per una istanza democratica, perché la maggior potenza della finanza estera avrebbe reso meno gravoso le sovvenzioni governative alle società ferroviarie. Questa duplice preoccupazione era tanto viva nel Depretis da spingerlo, fatto inaudito per l'uomo, ad una quasi solitaria opposizione alla iniziativa Bastogi per la costituzione delle Meridionali nel 1862 ed alla difesa del loro finanziamento mediante James Rothschild, capo della casa parigina. Il Depretis non solo combatté allora una battaglia parlamentare perduta, ma anche politicamente errata, perché l'iniziativa del Bastogi, con tutti i suoi difetti, era una cosa seria dal punto di vista finanziario e che presentava il vantaggio di diminuire il controllo forestiero sulla economia nazionale.[102]

Dopo il '70 l'opposizione del Depretis mutò in connessione al mutare della politica del governo. Egli riteneva che il governo fino al 1870 era stato troppo debole con le società ferroviarie, e che dopo era caduto nell'eccesso opposto.[103] Entrambi i suoi atteggiamenti erano formalmente giustificati dalla costante preoccupazione di impedire degli impegni troppo onerosi per lo Stato, prima attraverso le sovvenzioni alle società private, poi attraverso la progettata gestione governativa. Ma mentre nel primo atteggiamento

---

101 Discutendosi nel 1862 un disegno di legge per affidare alla società inglese Palmer il servizio marittimo Ancona-Alessandria d'Egitto, il Depretis difese calorosamente il progetto e combatté una legge precedente la quale vietava che i bastimenti destinati a quel servizio appartenessero a cittadini stranieri. Il Depretis riteneva che non avremmo potuto fare un miglior affare che di « permettere benignamente che i capitalisti inglesi vengano ad impiegare i loro capitali, come nelle nostre strade ferrate, così anche nella costruzione dei nostri bastimenti a vapore e nelle nostre linee postali marittime » (AP, Discussioni della Camera, tornata dell'11 luglio 1862). Diverso l'atteggiamento del Depretis durante il decennio cavouriano. Nel 1858 egli combatté il prestito contratto dal Cavour con la casa Rothschild (P. Carcano, *op. cit.*, p. 4).

102 Sulla nascita della Società delle Strade Ferrate Meridionali cfr. le osservazioni di E. Passerin, *P. Bastogi e la fondazione della Società Italiana per le Strade Ferrate Meridionali*, in « Bollettino Storico Livornese », anno I, fasc. 1-2.

103 AP, Discussioni della Camera, tornata del 27 giugno 1876.

l'istanza democratica era presente, in questo come nel problema bancario,[104] il secondo atteggiamento spingeva il Depretis ad allearsi con l'alta finanza nazionale e a ribadire, nello stesso tempo, le sue tradizionali simpatie per l'alta finanza estera. Già nel 1867, cinque giorni dopo la nomina del Depretis a ministro delle finanze, James Rothschild scriveva che in seguito alla sua nomina la rendita italiana alla borsa di Parigi era salita e si dichiarava pronto a venire incontro al progetto del Depretis di chiedere un prestito alla finanza francese.[105] Sintomatico il fatto che, malgrado la crisi ministeriale del 18 marzo 1876, la borsa restasse praticamente insensibile [106] e che quella di Parigi, dopo la formazione del ministero Depretis, sostenesse la rendita italiana che tendeva a calare sui nostri mercati.[107]

In realtà, il punto di vista della destra in materia ferroviaria presentava, analogamente a quello in materia bancaria, numerosi aspetti, non solo tecnici ma anche politici, decisamente positivi. Il governo mirava alla statalizzazione del servizio ferroviario per eliminare la cosidetta feudalità finanziaria, i privilegi monopolistici della gestione privata che si sarebbe concentrata di fatto nelle Meridionali, privilegi che la debolezza finanziaria del paese avrebbe reso inevitabili,[108] con tutte le connesse conseguenze affaristiche e antiproduttive.

> So dalla storia generale delle amministrazioni ferroviarie, di membri di Consigli di amministrazione, che sono al tempo stesso padroni di cave di lignite, la quale si sa che non ha una sufficiente potenza calorifera, e ciò nonostante l'amministrazione ferroviaria ne fa acquisto in quantità considerevole. Così so di consiglieri di amministrazione di altre ferrovie, che hanno interesse nei grandi stabilimenti metallurgici, dove poi si fanno le provviste di materiale per l'armamento che eccedono di gran lunga il bisogno.[109]

La critica dello Spaventa ai grossi interessi protetti dallo Stato, per le conseguenze che postulava, era analoga a quella del Bertani, modellata sull'esempio delle sinistre francesi.[110] E la sua giustezza tecnica era con-

---

104 Durante la discussione del progetto di riordinamento bancario nel 1874 il Depretis, citando il presidente americano Jackson, affermò la necessità di evitare « ogni legame fra una potenza finanziaria e un potere politico » (AP, Discussioni della Camera, tornata del 12 febbraio 1874).

105 Lettera ad Orazio Landau del 23 febbraio 1867, in CD, serie I, busta 19, fasc. 61.

106 *L'Opinione* del 20 marzo 1876.

107 *L'Opinione* del 10 aprile 1876 e giorni sgg. *L'Economiste Français,* organo dell'alta finanza francese, pubblicò l'8 aprile un articolo in favore del Depretis (cit. dall'*Opinione* del 16 aprile 1876).

108 S. Spaventa, *Lo Stato e le ferrovie. Riscatto ed esercizio,* Milano 1876; relazione cit. dello Spaventa al disegno di legge presentato alla Camera il 9 marzo 1876; discorso del Minghetti, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 16 marzo 1876; discorso dello Spaventa, ivi, Discussioni della Camera, tornata del 3 maggio 1876; discorso del Boselli, ivi, Discussioni della Camera tornata del 23 giugno 1876; discorso dello Spaventa, ivi, Discussioni della Camera, tornata del 23 e 2ª tornata del 24 giugno 1876, poi in S. Spaventa, *La politica della destra* cit., pp. 203-57.

109 Discorso cit. dello Spaventa, in AP, Discussioni della Camera, 2ª tornata del 24 giugno 1876, poi in S. Spaventa, *La politica della destra* cit., p. 236.

110 Nel 1877 le sinistre francesi posero all'Assemblea il problema della nazionalizzazione delle ferrovie per combattere « la féodalité financière » (M. Marion, *His-*

fermata dal favore con cui gli utenti maggiormente interessati, i commercianti, vedevano la gestione ferroviaria governativa.[111]

In seno alla sinistra i contrasti erano notevoli. In una riunione, tenuta a Torino sotto la presidenza del Depretis nel febbraio del '76 durante le ferie parlamentari, era stato deciso di dar battaglia al governo, non appena riaperto il Parlamento, sulla questione ferroviaria, soprattutto per quanto riguardava le Meridionali.[112] Ma poiché l'unanimità sulla questione ferroviaria era dubbia a causa del gruppo Bertani,[113] si giudicò meglio di evitare la battaglia sulla questione ferroviaria e di provocare la caduta del ministero sulla questione del macinato. *L'Opinione* del 13 marzo, nel darne notizia, deplorava la decisione; evidentemente perché comprendeva che l'opposizione sarebbe stata assai meno compatta sulla questione ferroviaria.

Anche tra i sostenitori della gestione privata coloro che erano più legati alla tradizione democratica del partito, guidati su questo problema dallo Zanardelli, erano avversi, non meno della destra, alle grandi società. Il privatismo ferroviario voleva essere, per loro, semplicemente un mezzo per stimolare l'attività produttrice del paese.

> Nel nostro paese, che è pur troppo così poco industriale.... il fornire alle nuove generazioni elementi di lavoro indipendente e libero è un provvedere ad uno dei più grandi bisogni morali e sociali.... Se noi spegniamo pertanto ogni mezzo di azione dell'attività e dell'industria privata, in Italia che cosa avremo noi? non avremo che un popolo di amministrati; avremo tutti gli elementi di attività sociale ingranati nella macchina dello Stato; avremo l'impiegomania la quale è già tanto diffusa ed assordante.... sì che il dicasterismo concentrerà ed assorbirà tutta la circolazione vitale del paese.[114]

Ma questo era, analogamente alle teorie in materia di libertà bancaria, un atteggiamento astratto, il quale non teneva conto del fatto che la povertà finanziaria del paese ne impediva la realizzazione. Il Depretis invece comprendeva che il privatismo ferroviario non avrebbe già favorito l'iniziativa economica di media grandezza, bensì l'alta finanza ed i legami di questa con lo Stato. C'era nel Depretis una coerenza capitalistica ignota ai colleghi della sinistra, una coerenza che lo avvicinava nuovamente, in modo intimo e fecondo, ad un antico amico, il Correnti, il quale aveva compiuto

---

toire financière de la France depuis 1715, vol. VI, Paris 1931, p. 10). Vari anni più tardi il Bertani ricordava di aver votato nel 1876 in favore dell'esercizio privato ma che il suo « intelletto era colla Destra » (AP, Discussioni della Camera, tornata del 10 dicembre 1884). Egli si dichiarò apertamente per l'esercizio di Stato qualche mese dopo il 18 marzo (*Il Popolo Romano* del 28 ottobre 1877; cfr. anche L. Luzzatti, *Memorie* cit., vol. II, p. 100).

111 Per ulteriori notizie sulla questione ferroviaria nel 1876 cfr. gli articoli nello « Spettatore Italiano », marzo, luglio e agosto 1950.

112 *L'Opinione* del 15 febbraio 1876.

113 *L'Opinione* del 2 marzo 1876.

114 Discorso dello Zanardelli, in AP, Discussioni della Camera, 2ª tornata del 26 giugno 1876. Cfr. anche l'obbiezione che al Sella muoveva il Branca nel 1872 « di sostituire al ceto medio indipendente che vive della sua industria, del suo commercio, un ceto di stipendiati » (V. Riccio, *op. cit.*).

con oltre un decennio di anticipo l'evoluzione che il Depretis aveva compiuto dopo il '70.

> Io sono per le grandi società, per le società che agiscono qui, ma respirano sul mercato europeo. Sulle prime provavo una avversione istintiva contro le grandi società.... quasi uno stato nello Stato [ma poi mi sono convinto che non] si debba preferire le piccole società per la ragione del *divide et impera*. Le grandi società hanno più credito, e pagano meno il denaro.

Così diceva il Correnti nella sua relazione al disegno di legge relativo al riordinamento ferroviario presentato alla Camera il 17 dicembre 1864.[115] Il Correnti si recò nel maggio del '76 a Parigi per trattare con Alfonso Rothschild a nome del Depretis la questione ferroviaria. La destra e lo Spaventa (e c'era qui tutto l'uomo), criticarono le trattative, ritenendo umiliante per uno Stato mettersi a tu per tu, per ottenere un piccolo vantaggio, con un cittadino privato.[116]

Dal punto di vista parlamentare la rinnovata intimità fra il Depretis e il Correnti si inseriva nel passaggio alla opposizione dei 28 deputati di centro, che votarono contro il governo il 18 marzo e che, soprattutto, si incontravano fattivamente col Depretis sulla base del comune obiettivo di considerare morta la tradizionale divisione fra i due partiti classici. Era, questo, un gruppo eterogeneo di deputati prevalentemente settentrionali, nel quale conviveva, accanto al privatismo ferroviario ed alla coerenza capitalistica del Correnti, lo statalismo ferroviario del Marselli; gruppo, peraltro, solidale nell'avvertire il peso della pressione fiscale e la precarietà della vecchia distinzione fra i due partiti tradizionali. Infatti il Marselli, nel parlare del voto dato dal centro il 18 marzo e delle ragioni che lo determinarono, ebbe cura di omettere la questione ferroviaria. Secondo il Marselli, le ragioni del distacco del centro dalla destra furono l'esosità nella riscossione del macinato e la ricchezza mobile imposta alle piccole quote.[117] Peraltro lo stesso Marselli, nel suo opuscolo pubblicato nel maggio, si augurava il dissolversi dei due partiti tradizionali in una larga maggioranza governativa.[118] Ed egli aveva definito il voto del 18 marzo « rivoluzione parlamentare » per sottolineare, a mò di augurio, il nuovo schieramento parlamentare che auspicava.[119]

---

115 Il Correnti, come il Depretis, era stato fra i pochissimi ostili al progetto Bastogi del 1862 (E. Passerin, *P. Bastogi* cit.).

116 AP, Discussioni della Camera, 2ª tornata del 24 giugno 1876, poi in S. Spaventa, *La politica della destra* cit., pp. 256-57. Critiche analoghe anche nella *Perseveranza* del 29 maggio 1876. Il Correnti rispose accusando lo Spaventa di dottrinarismo e affermando che la vera umiliazione per uno Stato era il suo discredito presso la finanza estera.

117 N. Marselli, *La rivoluzione parlamentare del marzo 1876*, Torino 1876, pp. 9-13.

118 Ivi, pp. 97-110.

119 Ma la definizione era di uso corrente. Già *Il Popolo Romano* del 20 marzo aveva definito il voto « una vera rivoluzione parlamentare ». Il giornale, del resto, sosteneva nei confronti dei due partiti classici una tesi analoga a quella del Marselli. Più accentuata l'opinione del Gambetta che giudicava la vittoria della sinistra « equivalente ad una rivoluzione » (lettera del Farini al Depretis, da Parigi il 6 settembre 1876, in CD, serie I, busta 23, fasc. 76).

Accanto al gruppo capitanato dal Correnti vi era un altro gruppo, o meglio una raccolta, di deputati, che sedevano generalmente sui banchi di centro-sinistra della Camera, per i quali il privatismo ferroviario non significava solo, come per il Correnti ed il Depretis, maggior coerenza capitalistica e maggiori economie, ma anche, e soprattutto, maggiori possibilità affaristiche. Tale il Genala, forse il più deciso sostenitore dell'esercizio privato e che si adoperò, dopo il 18 marzo, per far ottenere al municipio fiorentino il prestito governativo. Le intenzioni del Depretis erano oneste. L'aspetto della questione ferroviaria sul quale egli insisteva era quello delle maggiori spese a cui il bilancio sarebbe stato sottoposto per la gestione diretta del servizio ferroviario.[120] Ma sulle sue oneste intenzioni si inserivano, subordinandosele, gli appetiti affaristici dell'alta finanza.

Con tutto ciò, sarebbe inesatto concludere che i moderati al governo erano più avanzati obbiettivamente di quel contrastante coacervo di istanze e di interessi raccolti intorno alla sinistra. In realtà, con tutti i suoi meriti dottrinari e tecnici, lo statalismo dei moderati era viziato dallo stesso difetto che viziava la loro concezione generale della vita economica del paese e della direzione dello Stato. I moderati erano statalisti perché esprimevano l'ideologia di alcuni intellettuali e alcuni gruppi, non i più avanzati in senso capitalistico, della borghesia. La loro istanza ad una maggior giustizia era in buona parte astratta, mentre il problema concreto, nel quale le ragioni della produzione e quelle della democrazia erano intimamente connesse, consisteva invece nel perseguire con coerenza borghese un più ampio sviluppo della struttura capitalistica del paese. Vedere, come si è visto,[121] nell'esercizio governativo proposto dalla destra una prova di lungimiranza significa commettere un errore di prospettiva, giudicare il problema con criteri che sarebbero stati giusti alcuni anni dopo, ma che non lo erano ancora, significa isolare il problema ferroviario da tutto il più vasto problema, nel quale quello ferroviario era inserito, della struttura capitalistica del paese. L'analogo atteggiamento della destra e del gruppo Bertani era sostanzialmente, ancora per qualche tempo, un indice dello scarso sviluppo moderno del paese. Lo statalismo del Bertani, modellato più su di un onesto moralismo e sull'esempio francese che sulle esigenze della produzione e della democrazia italiane, veniva svuotato di contenuto democratico nella misura in cui era sostenuto dalla destra e, risucchiato di fatto nella politica di questa, diventava una remora ad un più moderno svolgersi della lotta politica.

---

120 La preoccupazione non pare infondata, tanto che era condivisa da vari moderati. Lo Stato poté rilevare il servizio ferroviario ai primi del sec. XIX, quando la rete era terminata di costruire e quando, per la prima volta, il bilancio ferroviario cominciò ad essere attivo.

Notevoli le divergenze fra statalisti e privatisti nel valutare le conseguenze finanziarie dell'esercizio governativo. Per l'opinione del Minghetti cfr. il suo discorso in AP, Discussioni della Camera, tornata del 16 marzo 1876; per quella del Depretis cfr. il suo discorso, ivi, Discussioni della Camera, tornata del 27 giugno 1876.

121 Cfr. gli articoli cit., del resto molto intelligenti, nello « Spettatore Italiano », marzo, luglio e agosto 1950.

La caduta della destra avvenne grazie al voto concorde dato dalle varie frazioni della sinistra, dal centro, e dai moderati dissidenti. Aperto ai primi di marzo il parlamento, apparve chiaro quello che i moderati definirono « lo scompiglio dei partiti » e l'imminente crisi ministeriale.[122] A vicepresidente della Camera venne eletto, insieme al Correnti ed al Mancini, il Peruzzi coi voti della sinistra.[123]

I fatti sono noti. Dopo un attacco di assaggio del Nicotera sulla questione del fallimento della società di navigazione Trinacria e sulla sovvenzione di 5 milioni concessile dal governo quando era ormai in stato pericolante,[124] si arrivò al 18 marzo. Il Morana presentò una interpellanza sulle sperequazioni cui dava luogo da regione a regione la riscossione del macinato, soffermandosi in modo particolare sulla gravezza della tassa in Sicilia. Il Minghetti chiese il rinvio della discussione sulla interpellanza per dare la precedenza alla discussione ferroviaria. Parlarono contro il rinvio il Depretis, il Correnti ed il Puccioni, a nome, rispettivamente, della sinistra, del centro e della destra dissidente. Il Depretis parlò sulla questione del macinato, con una pacatezza forse ancor maggiore del consueto, quasi a voler sottolineare le sue tendenze « centriste ». In caso di caduta della destra, disse,

> non si tratta di mutare le alleanze, né l'indirizzo politico in quelle grandi questioni, sulle quali è concorde il partito liberale, che ha basi molto più larghe di quello che si pensa in questa Camera; non si tratta di mutare nulla a tutto questo; si tratta di dare un indirizzo al Governo, che calmi un malcontento che esiste e si diffonde nelle popolazioni e che nessuno può disconoscere.[125]

Anche il Correnti parlò sul macinato, sottolineando il malcontento diffuso nel paese e l'astrarsi della destra dalle aspirazioni di questo. Parlò in modo efficace anche se, come spesso in lui, la precisione del politico era sacrificata alla bella frase. Il Puccioni parlò contro l'esercizio governativo delle ferrovie a nome del Peruzzi il quale, come il Ricasoli, non intervenne alla seduta. Ufficialmente a causa della morte, avvenuta in quei giorni, della madre; di fatto per non rendere più clamorosa la sua defezione dalla destra. Venuti ai voti, la Camera respinse la richiesta del Minghetti di rinviare la discussione della interpellanza Morana. In questo modo, parlamentarmente elegante, la destra cadde.

L'alleanza parlamentare che fece cadere la destra corrispondeva ad una istanza che affondava le sue radici lontano negli anni; una istanza sorta parallelamente al malcontento che i moderati al governo suscitavano nel paese e che era andata prendendo corpo pressappoco nella misura in cui cre-

---

122 *L'Opinione* del 15 marzo 1876.

123 Questi, che non voleva scoprirsi troppo in seguito alle precise accuse dell'*Opinione* (art. del 9 marzo), si dimise dalla vicepresidenza e fece pubblicare sulla *Nazione* una smentita alla esistenza di accordi stretti con la sinistra. Ma la smentita non venne presa per buona (*L'Opinione* dell'11 marzo).

124 L'interpellanza, presentata dal Nicotera il 9, venne discussa l'11 marzo (AP, Discussioni della Camera, ad dies).

125 AP, Discussioni della Camera, tornata del 18 marzo 1876.

sceva quel malcontento. E poiché le origini politiche di questo consistevano nella ristretta base di governo dei moderati, quella istanza si poneva come obiettivo fondamentale l'allargamento della base del governo.

Certo, era la sinistra che affermava la necessità di questo allargamento, il quale, in teoria, avrebbe dovuto abbracciare la totalità della borghesia e, direttamente o indirettamente, i ceti popolari. Senonché l'assenza di una borghesia omogenea [126] e, parallelamente, il sostanziale iato esistente fra la maggioranza della sinistra parlamentare ed i ceti popolari facevano sì che quella, anziché essere un partito compatto e unitario contrapposto alla destra, si frantumasse cronicamente secondo le « società » e le tradizioni che le sue varie frazioni rappresentavano, e cercasse l'allargamento della base di governo mediante un compromesso fra alcuni gruppi da lei rappresentati e alcuni gruppi moderati,[127] suscitando l'opposizione delle sue frazioni più legate alla tradizione democratica e provocando l'impotenza del partito. Quantunque « forte di numero e compatta nella negazione », la sinistra appariva ai suoi stessi membri, ed il lamento fu ripetuto poi più volte, « inconsistente e slegata nel campo dei principî e delle affermazioni ».[128] Principali rappresentanti della tendenza favorevole al compromesso, che premeva, prima e dopo il '70, per una alleanza col centro e, nel primo decennio, per la creazione del cosidetto terzo partito, furono il Rattazzi ed il Depretis. Un primo tentativo in questo senso fu il ministero Rattazzi del 1862. Secondo il Bonghi, esso fu voluto dai piemontesi che, per mantenere il loro predominio, mirarono a

> combinarsi così nel Parlamento come fuori, colla parte Garibaldina, ed usare le influenze di questa, in ogni altra provincia d'Italia, contro quelle della parte moderata. Una colleganza insomma de' piemontesi conservatori coi bricioli de' radicali o rivoluzionari delle altre province italiane.[129]

Un secondo tentativo venne fatto dal Depretis, ostile il Rattazzi, nel dicembre del '67.[130] Principale rappresentante della tendenza intransigente

---

126 « Se non temessi di destar gelosie, direi anco che in Italia ci sono diverse società, frutto di formazioni storiche quasi indipendenti le une dalle altre, perciò differenti di coltura e di abito morale ». Così il De Sanctis, in un articolo pubblicato sul *Diritto* del 4 febbraio 1878, poi in F. De Sanctis, *Scritti politici*, raccolti da G. Ferrarelli, 4ª ed. stereotipa sulla 1ª, Napoli 1924, p. 185. Un concetto analogo espresse S. Spaventa l'anno successivo (S. Spaventa, *La politica della destra* cit., p. 34).

127 Per il fenomeno nel periodo 1861-67 cfr. l'acuta analisi di R. Bonghi, *I partiti politici nel Parlamento italiano*, in « Nuova Antologia », gennaio e febbraio 1868, poi in R. Bonghi, *Come cadde la Destra* cit.

128 Lettera di Clemente Maraini al Depretis, del 1° novembre 1872, in CD, serie I, busta 6, fasc. 18.

129 R. Bonghi, *I partiti politici* cit., in *Come cadde la Destra* cit., p. 97. Cfr. la difesa del ministero, impostata sulla legittimità della « trasformazione » dei partiti, fatta dal Depretis, in AP, Discussioni della Camera, tornata del 30 novembre 1862. Per l'opposta affermazione del De Sanctis in merito ai partiti cfr. il suo discorso pronunciato alla Camera il 22 novembre dello stesso anno, in F. De Sanctis, *Scritti e discorsi* cit., a cura di N. Cortese, pp. 207-37; cfr. anche i discorsi pronunciati alla Camera il 30 giugno e il 1° luglio 1864, ivi, pp. 239-77; e ancora, ivi, introduzione, p. x.

130 M. Castelli, *Carteggio politico*, a cura di L. Chiala, vol. I, Torino 1890, p. 320; Madame Rattazzi, *Rattazzi et son temps*, Paris 1881-87, vol. II, p. 203.

fu il Crispi, formalmente il più coerente rappresentante della tradizione del partito, anche se i lieviti democratici di quella erano meglio espressi nelle frazioni della sinistra lombarda.[131]

Fra le due tendenze c'era un *animus* differente che, al di là delle singole questioni, al di là della stessa diversità di legami con la tradizione democratica, le divideva. Se il Crispi si faceva il sostenitore di un programma di decentramento, lo faceva perché era ancor vivo in lui il ricordo della « conquista regia » nel mezzogiorno, perché l'urto di interessi che l'annessione aveva suscitato fra la borghesia settentrionale e la meridionale non aveva ancor trovato il suo compromesso completo. Man mano che questo si andava trovando le istanze decentratrici scomparivano nel Crispi e si affermavano le sostanziali, profonde istanze accentratrici. Agiva sul Crispi la tradizione mazziniana, che era unitaria e, nello stesso tempo, tendenzialmente gallofoba.[132] Necessità, quindi, che lo Stato fosse forte e libero da ogni sfumatura di sudditanza verso la Francia, che era fino al '70 la Francia napoleonica ma che fu poi la Francia *tout court*. Al contrario, il Depretis, inserito, al di là delle istanze democratiche, nella tradizione cavouriana, si adoperava fin dal 1862, magari senza volerlo espressamente, a mantener vivi i legami, attraverso il problema del finanziamento ferroviario, con la Francia. E insieme al problema ferroviario si agitava tutto un più vasto problema, che era nello stesso tempo quello dei legami con la Francia, intesi alla maniera dei moderati, e quello dei legami ai principî dell' '89.

Caratteristici, a questo proposito, gli atteggiamenti del *Diritto* e della *Riforma* nei confronti della guerra franco-prussiana. *Il Diritto,* in quel tempo organo del Depretis e che non aveva atteggiamenti filo-prussiani spinti,[133] approvò la spedizione del Garibaldi in aiuto della Francia, mentre *La Riforma* la disapprovò.[134] Sul problema della Alsazia e Lorena *Il Diritto,* a differenza della *Riforma* che sosteneva sostanzialmente la tesi bismarckiana delle annessioni, sostenne, con la moderata *Perseverenza*, la tesi dei plebisciti.[135] È vero che, a parte la riprovazione della guerra contro la Francia, anche *Il Diritto* era filo-prussiano; ma non appena ogni pericolo reazionario clerico-legittimista venne scongiurato in Francia, diventò filofrancese.[136] E ancora: mentre, dopo il '70, cominciavano ad apparire nel

---

131 La fondazione della *Riforma,* il cui primo numero uscì il 4 giugno 1867, è da mettere in connessione con le manovre « centriste » del Depretis. Un articolo del *Diritto* dell'11 aprile, favorevole al formarsi di un centro nutrito, aveva determinato la rottura fra il Depretis ed il Crispi, il quale scriveva immediatamente al primo che, « dopo l'articolo del *Diritto* d'ieri sera, io mi ritengo sciolto da ogni impegno con te e con gli altri amici » (CD, serie I, busta 3, fasc. 10).

Peraltro anche al Crispi, dopo la rottura ufficiale col Mazzini, eran giunti suggerimenti perché si mettesse a capo del « terzo partito » (F. Crispi, *Carteggi politici inediti (1860-1900)*, a cura di T. Palamenghi-Crispi, Roma 1912, pp. 209, 227).

132 F. Chabod, *op. cit.*, p. 26 sgg.

133 Ivi, p. 49, nota 2.

134 Ivi, p. 47, nota 1.

135 Ivi, p. 60, nota 1, p. 61, nota 1.

136 Ivi, p. 461, nota 1.

programma di politica estera del Crispi dei fermenti e degli spunti che sarebbero poi stati cari al nazionalismo,[137] *Il Diritto* non mancava di deplorare la retorica che si andava facendo sul nome di Roma nel 1870-71.[138]

Che la tendenza a dissolvere, in tutto o in parte, i due partiti tradizionali corrispondesse ad una necessità largamente avvertita dalla classe dirigente è confermato dal fatto che essa esisteva anche in seno ai moderati, ad opera dei loro membri più qualificati politicamente, di un Lanza,[139] di un Sella[140] e di un Minghetti. Le tendenze in tal senso, che si manifestarono al tempo del ministero Lanza-Sella, di quest'ultimo, sono particolarmente interessanti perché riprendevano vari motivi della sinistra guidata dal Depretis e del centro, facendosi espressione del malcontento del paese per la pressione fiscale e la politica centralizzante del governo.[141] E quantunque il Minghetti, succedendo al Lanza e al Sella, ne ricalcasse la politica, quelle tendenze continuarono, favorite, in un primo tempo, dal Depretis. Ma esse fallirono per l'opposizione incontrata sia presso la maggioranza dei moderati che presso quella della sinistra.[142]

---

[137] Ivi, p. 53 sgg.

[138] Ivi, p. 308, nota 2.

[139] Accenni in questo senso, riferibili tra la fine del 1865 e la fine del 1869, in *Le Carte Lanza* cit., vol. III, pp. 609-10, vol. IV, pp. 162, 306, 364 sgg.

[140] Sui legami tra il Sella ed il Depretis, già colleghi nel ministero Rattazzi del 1862 e poi nel 1867, quando il Depretis era ministro delle finanze, cfr. *Epistolario* cit., pp. 52-53; A. Guiccioli, *op. cit.*, vol. I, p. 145. E ancora: «Ieri ebbi una conferenza lunghissima con Cairoli e Villa, e mi sembra che non siano rimasti insensibili alla importanza d'un accordo davanti ad una resistenza manifesta, ed a molte resistenze tacite.... Cairoli *insistette molto* perché vi vedessi, e ciò mi fece sperare in un buon esito. Almeno per ciò che concerne Roma la Sinistra potrebbe trattarmi senza diffidenza!» (lettera del Sella al Depretis, s. d., ma databile tra la fine del 1867 ed il '70, in CD, serie I, busta 4, fasc. 11).

Sulla germanofilia e la tendenziale gallofobia del Sella cfr. F. Chabod, *op. cit.*, pp. 20-21. Per altri aspetti cfr. ivi, p. 652, nota 2; R. Bonghi, *Come cadde la Destra* cit., p. 199. Sui legami tra il Sella ed il Nicotera tra la fine del 1867 ed il 1874 cfr. F. Crispi, *Politica interna* cit., p. 46; S. Spaventa, *Lettere politiche*, ed. da G. Castellano, Bari 1926, p. 165.

[141] Per l'analogia fra le situazioni parlamentari nel marzo 1876 e nel giugno luglio 1873 cfr. P. Vigo, *Storia degli ultimi trent'anni del secolo XIX*, vol. II, Milano 1908, p. 90. Questa, ed altre consimili analogie, sono note.

[142] *Avances* del Depretis al Lanza per la formazione di un nuovo partito, fatte tramite il Casalis, in una lettera di quest'ultimo al Lanza del 3 gennaio 1875 (*Le Carte Lanza* cit., vol. IX, p. 266). Ma il Lanza si muoveva, pare, ormai in tutt'altra direzione. «Cosa è *Depretis*? Mi pare un *disertore* che stringe la mano a tutti gli avventurieri, a tutta la *Boemia* politica, combattendo per annientare la vecchia onesta influenza piemontese che volere o non volere ha fatto l'Italia.... Il Ricasoli, il Peruzzi, la Scuola *Mariola* Toscana è quel che è, è quel che sempre t'ho detto!! amica soprattutto dei suoi interessi personali, e del bilancio del Comune di Firenze, amica delle convenienze delle *meridionali* a cui per molti modi si collegano le convenienze degli uomini politici fiorentini. Quel *citrullo* del *Correnti* che con un bell'ingegno ha le suscettibilità dispettose di una prima ballerina ed una fiacchezza di carattere proverbiale, sarà sempre un pessimo compagno in ogni combinazione» (lettera al Malenchini, del 6 gennaio 1875, in *Le Carte Lanza* cit., vol. IX, pp. 268-69. Peraltro il De Vecchi ha riprodotto la lettera anche sotto la data 6 gennaio 1877, ivi, p. 457. Sembra più probabile che la data esatta sia la seconda).

Tra il 1873 ed il 1875, e soprattutto alla fine del 1874, è riferibile il seguente appunto del Depretis, scritto in seguito ad un attacco del *Diritto*: il Minghetti «faceva le sue offerte a Depretis non ad uno che rappresentasse un partito politico. Faceva le sue offerte col concetto apertamente confessato di fare un nuovo partito — il partito

Quantunque incontrassero le maggiori resistenze proprio presso alcune frazioni della sinistra meridionale, soprattutto la crispina, tali tendenze, se erano giustificate dai caratteri dell'intera classe dirigente, avevano la loro chiave di volta in quelli della classe dirigente meridionale, soprattutto continentale, duce il Nicotera; e precisamente nella crescente importanza che essa andava acquistando parallelamente al progressivo logorarsi del ceto politico moderato.[143]

Colui che seppe mettere politicamente a frutto il fenomeno fu il Depretis. Uomo del nord, per la sua stessa domestichezza coi problemi della vita moderna e per i legami che lo univano alle sue regioni,[144] egli tuttavia avvertiva, forse come nessun altro, la necessità di colmare il fosso che divideva la borghesia settentrionale dalla meridionale e, nello stesso tempo, di mantenere alla prima la sua funzione di guida. Le sue simpatie decentratrici, comuni del resto all'intera sinistra, avevano qui la loro principale ragion d'essere. La politica da lui seguita nel 1860 in Sicilia era stata appunto informata alla preoccupazione di addolcire, per spianarle meglio la strada, la brutalità della « conquista regia ». Nello stesso tempo egli avvertiva, forse come nessun altro settentrionale, l'altro aspetto della resistenza opposta dalla borghesia meridionale all'accentramento governativo: la tendenza, cioè, parzialmente giustificata dalla povertà e dalla arretratezza di quelle regioni, ad invocare l'intervento del governo in materia di iniziative economiche. Queste erano le ragioni della simpatia con la quale il ceto dirigente meridionale guardava a lui settentrionale. Dopo la morte del Rattazzi egli fu eletto capo della sinistra proprio per l'appoggio dei meridionali, che lo preferirono al Crispi ed al Mancini.[145] Se ciò era vero soprattutto per il ceto dirigente delle province napoletane, era vero anche per quello siciliano. Si ricordi l'attacco a fondo che il Depretis, nella sua qualità di relatore, fece nel 1875 al disegno di legge per provvedimenti straor-

---

dei due centri — [escludendo] una parte della destra e una parte della estrema sinistra » (CD, serie I, busta 6, fasc. 19). In un primo tempo il Depretis aveva scritto « una parte della estrema destra », poi, evidentemente per non urtare la sinistra (l'appunto doveva essere la minuta di una smentita ufficiale), aveva cancellato l'aggettivo « estrema ».

143 Già nel ministero Rattazzi del 1862 questa tendenza era evidente (R. Bonghi, *Come cadde la Destra* cit., pp. 99-100). Il Lanza, nell'offrire al Rattazzi la presidenza della Camera, gli scriveva l'8 dicembre 1871: « Je ne vous demande qu'une faveur: muselez les méridionaux. Le danger pour l'Italie est dans le sud » (Madame Rattazzi, *op. cit.*, vol. II, p. 483). Le *avances* fatte dal Depretis tramite il Casalis, di cui alla nota precedente, cercavano evidentemente di sfruttare questi timori del Lanza.

Per analoghe preoccupazioni dei moderati cfr. una lettera del 1873 del Luzzatti al Lanza, in *Le Carte Lanza* cit., vol. VIII, p. 485. Per analoghi tentativi del Minghetti e del moderato napoletano Pisanelli con la giovane sinistra cfr. S. Spaventa, *Lettere* cit., p. 134; per quelli fatti dal Sella col Nicotera e, infine, per quelli, riusciti, fatti dallo stesso Nicotera con i toscani cfr. R. Bonghi, *Come cadde la Destra* cit., pp. 190-92; e cfr. anche sopra la nota 140.

144 « Io continuo a credere che il nerbo dell'Italia è nella valle del Po, e che tutta la forza della nazione si appoggia sopra un triangolo che ha per vertici Torino, Milano, Genova ». Così scriveva, il 24 settembre 1864, al Ferrari per giustificare la sua ostilità al trasporto della capitale a Firenze (G. Ferrari, *Carteggio inedito*, a cura di A. Monti, Milano 1925, p. 205).

145 V. Riccio, *op. cit.*, p. VIII.

dinari di pubblica sicurezza in Sicilia, osteggiati, *et pour cause*, dal ceto dominante e dalla borghesia isolani.[146]

Il Depretis si preparava così a legare più strettamente la borghesia meridionale allo Stato. Fatto di importanza grande, che faceva compiere al processo unitario un passo in avanti fondamentale. Ma il problema continuava a restare aperto in tutta la sua gravità nella misura in cui la borghesia meridionale, sostanzialmente parassitaria, era incapace di portare nella vita nazionale un fervore produttivo e, parallelamente, di esprimere non solo i suoi interessi sezionali, ma anche, sia pure indirettamente, gli interessi dei ceti popolari che essa, anziché dirigere, dominava e spesso opprimeva. Il Depretis, completamente sordo a questo problema, si precludeva, con ciò stesso, la strada per comprendere i bisogni del mezzogiorno nella loro interezza, cioè nella loro realtà. In un certo senso, sembra quasi che egli trasportasse, applicandolo all'intera penisola, il quadro dell'ambiente della sua giovinezza e della attività della Società Agraria Subalpina nella quale aveva fatto le prime prove politiche. In un altro senso, la stessa arretratezza dello sviluppo economico generale impediva il sorgere di una coscienza di quei problemi. Ma non si può non restare colpiti dalla coincidenza che vi era tra questa mancata coscienza da una parte, e gli interessi dei proprietari siciliani e della borghesia meridionale e nazionale in genere dall'altra. Tanto che alcuni dei membri più aperti e spregiudicati della classe dirigente, generalmente meno legati agli interessi costituiti, avevano del problema una visione assai diversa.[147]

GIAMPIERO CAROCCI

---

146 AP, Discussioni della Camera, tornate del 10 e 11 giugno 1875. Sull'intera questione cfr. P. ALATRI, *op. cit.*, pp. 403-17, 590-611.

147 Interessante, a questo proposito, il confronto tra la relazione della inchiesta parlamentare in Sicilia e l'inchiesta coeva del Franchetti e Sonnino. Il confronto, già fatto dal VILLARI, *Le lettere meridionali* cit., pp. 248-49, e, sia pur sbiaditamente, dal TURIELLO, *op. cit.*, vol. I, pp. 72-114, è stato ripreso da E. TAGLIACOZZO, *Voci di realismo politico dopo il 1870*, Bari 1937, pp. 101-02, e, infine, dallo Zanotti Bianco (L. FRANCHETTI, *Mezzogiorno e colonie* cit., introduzione, p. xxv). Cfr. anche sopra p. 11, e P. ALATRI, *op. cit.*, p. 240, nota 2.

Sembra che il Depretis meditasse il libro del Franchetti e del Sonnino; ne possedeva estratti e sunti (CD, serie I, busta 21, fasc. 68). Ma tutto quello che si limitò a fare fu, giusta le richieste della relazione dell'inchiesta parlamentare, la promessa di lavori pubblici in Sicilia e, analogamente, in Sardegna (AP, Discussioni della Camera, tornata del 6 giugno 1876).

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

VITTORIO DE SICA

Vittorio De Sica è nato a Sora, in provincia di Frosinone, il 7 luglio 1901. La sua prima regia è del 1940, con *Rose scarlatte*: non era più dunque un giovanetto. Errore sarebbe a nostro avviso iniziare queste note con l'esame dell'opera del regista, soltanto da quando egli è stato veramente tale: sia per la ovvia necessità, nello studio di ogni artista, di ricercare tutti quegli elementi umani, culturali, politici che, incidendo sulla sua formazione e integrandosi con la sua personalità, non lo abbandonano mai nella sua attività creativa, sia anche perché De Sica è stato, come attore, uomo di cinema per più di un decennio, prima di passare alla regìa. De Sica è tutto, fuor che un precoce: è, dei nostri migliori registi, insieme al più giovane Visconti, quello più completo e maturo, il meno irruento e forse quello che più chiaramente sa vedere in sé stesso.

Nel cinema il rag. Vittorio De Sica (perché tale è la professione, a cui le modeste origini familiari lo avevano avviato) arrivò, quasi per caso, attorno al 1930, proveniente dal teatro, dove, non meno per caso, aveva esordito come generico nel 1923. Nel teatro il successo era stato rapido, da generico a « secondo brillante » nella compagnia della Pavlova, e poi ben presto « primo attor giovane » con Italia Almirante. Da lì le prime tentazioni di formare una compagnia propria, poi l'ingresso, su proposta di Mattoli, nel complesso Za-bum. Successo di pubblico, soprattutto femminile: De Sica si presentava alla ribalta spigliato, disinvolto, con una piccola vena di timida malinconia, insomma molto napoletano, nel senso comune della parola. Il cinema non poteva non accorgersi di lui: e lo chiamarono nel 1928 a interpretare con Elena Lundi il film *La compagnia dei matti,* poi nel 1931 (e da allora il cinema lo fece proprio) ebbe una parte nel film *La vecchia signora.* Ci fu, è vero, nei produttori, un problema angoscioso da superare: quello del naso, di cui il buon Vittorio è assai ben fornito. Era sufficiente la popolarità teatrale a superare questo inconveniente? Non è uno scherzo, la questione si trascinò per anni: alla fine anche questo scoglio, di natura gogoliana, fu superato con l'interpretazione offerta in *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932), di Mario Camerini. L'incontro con Mario Camerini ebbe, per il De Sica attore, una importanza notevole, quasi quanto quella che ebbe, per De Sica regista, il suo incontro, molti anni dopo, con Cesare Zavattini. Il temperamento del giovane attore, oltre che l'aspetto fisico, andavano benissimo per gli ideali di Mario Camerini, pittore discreto e misurato della piccola borghesia italiana. Molti sorrisi, qualche scatto, sempre rien-

trato, di tipo bonario ed ingenuo, qualche canzoncina, un po' di fatuità galante e, in fondo a tutto, un gran buon cuore. Questo era De Sica in quegli anni ed andava benissimo, sia per gli italiani maschi, che non facevano politica, e andavano alle adunate del partito, come per soddisfare una noiosa ma « ineluttabile » necessità, sia per il pubblico femminile, che vedeva in lui un diversivo al tipo di attore gladiatorio che, più gradito al regime, imperversava su tutti gli schermi. Giustamente scriveva Filippo Sacchi, nel « Corriere della Sera », subito dopo *Gli uomini, che mascalzoni!*: « In questo bravo attore il parlato italiano ha trovato quello che gli mancava: un favorito del pubblico che non ha nulla del bello professionale ».

De Sica, nel decennio 1930-1940, interpretò moltissimi film (trenta per l'esattezza) e naturalmente fece un po' di tutto e accanto alle graziose opere del Camerini, troviamo sue interpretazioni in tutta una serie delle più mediocri commediole del tempo. Accanto al filone, per dir così, storico-dannunziano-imperiale, si aveva nel cinema italiano la corrente « rosa », piccolo-borghese sentimentale: con le opere del primo tipo il regime cercava di drogare il suo pubblico, di immetterlo in quel clima eroico che così falsamente si voleva creare; con le seconde si permetteva agli italiani di distrarsi, di non pensare, di evadere. De Sica fu, ripetiamo, uno degli interpreti più illustri di questa corrente: di più non poteva fare, ma, fin che poté, cercò di mettere in quei personaggi una sua particolare nota di umanità, che si è poi rilevata, con ben altro impegno e maturità, come la costante più tipica dell'animo suo. Affinandosi la sua sensibilità, egli, come poi ha confessato, cominciò a sentirsi sempre più disgustato di quei suoi personaggi e di quelle commediole, che gli facevano interpretare a catena: ché, per il calore che egli potesse metterci, restavano quasi sempre, per ragione di sostanza, cose assai mediocri. Ed ecco germogliare in lui l'idea di passare alla regìa: ecco il suo esordio, in tale veste, in *Rose scarlatte* (1940), riduzione dignitosa del testo teatrale di Aldo De Benedetti. Poi seguì un'altra commedia, *Maddalena, zero in condotta* (1941), che rivelò una sicurezza di mestiere sorprendente e raggiunse veramente il suo scopo, quello di far sorridere e di commuovere. *Teresa Venerdì* (1941) unì, alle trovatine comico-sentimentali, per la prima volta l'osservazione della realtà in tono di moderato verismo: ormai De Sica cominciava a scoprirsi. I suoi film rappresentano quasi tutti, fino a *Ladri di biciclette* (1948), un passo avanti rispetto al precedente: nessuna precocità, nessuna esplosione artisticamente rivoluzionaria, ma il procedere sempre più sicuro dell'uomo-artista. Procedere naturalmente non senza passi falsi: perché nel cinema, assai più che in ogni altra forma di espressione artistica, la complessità dei problemi tecnici, finanziari, politici che gravano sulle spalle dei registi, è tale che non si dovrebbero mai attribuire i loro insuccessi esclusivamente ad una stanchezza di ispirazione. Dopo *Un garibaldino al convento* (1942), è la volta de *I bambini ci guardano* (1943): prima opera veramente valida del regista. Fu quella l'occasione per De Sica di accostarsi all'infanzia:

nacque, nel quadro di una Italia desolata, il personaggio di un fanciullo, Pricò, ricchissimo di sfumature psicologiche nel suo dramma infantile, la scoperta dell'adulterio della madre. Si vide per la prima volta la Roma, non ancora proletaria ma piccolo-borghese, senza maschere: con il senso tragico della disfatta imminente. Certo, tutto questo non era chiaro, e *pour cause*, ma chi sapeva leggere, lesse. Poi seguì, nella Roma occupata, *La porta del cielo* (1944), opera in sostanza non riuscita, anche se impostata con estrema cura e sensibilità. Essa si può ricordare positivamente perché la nota umana che abbiamo indicato come tipica del regista, scoperta con maggior vigore ne *I bambini ci guardano*, non lo abbandonò in questo lavoro e fortunatamente, non lo ha più abbandonato fino ad oggi. Inoltre *La porta del cielo* fu la prima occasione concreta (altre ve ne erano state in passato, ma senza esito) dell'incontro di De Sica con Cesare Zavattini, che da allora in poi sarebbe stato sempre il suo compagno fedele.

La liberazione ebbe, nel campo del cinema, quegli effetti che tutti conoscono: spezzata la diga della tirannia, i migliori cineasti italiani si presentarono irruentemente alla ribalta. Irruentemente, abbiamo detto: e a questa irruenza non poteva sfuggire nemmeno Vittorio De Sica, che diede vita a *Sciuscià* (1946), l'amarissima storia dei fanciulli, per così dire traviati, che erano, in quegli anni di dolore e di speranza, migliaia. Il regista entra, con *Sciuscià*, nella storia del cinema come arte: l'asprezza dell'opera, anche se venata di un letterario lirismo in alcuni brani, fa pensare quasi che De Sica fece uno sforzo su sé stesso, sulla sua parte meno felice, allontanando tutte le tentazioni sentimentali e di melodramma, che avevano inquinato anche *I bambini ci guardano*. Questo sforzo, per dir così, fu spontaneo e quindi, se vogliamo, non fu nemmeno tale: per questo non nocque affatto all'opera, ma giovò grandemente. L'amore per l'infanzia (sono molti i bambini nelle opere di De Sica, Pricò, i due sciuscià, Bruno di *Ladri di biciclette*) si presentò netto, senza sbavature, in forma di accusa per gli adulti, ma restando sempre sul piano della poesia.

L'Italia, bene o male, si riassestò: De Sica comprese e dimostrò ben presto che lui non era soltanto e non è il poeta delle occasioni straordinarie, l'artista dei grandi rivolgimenti. Nacque *Ladri di biciclette* (1948), l'opera sua più perfetta ed unitaria e senza dubbio una delle più alte del cinema mondiale. Se vogliamo, il film ha una sola protagonista: Roma, la Roma della metà del secolo. Antonio, l'attacchino derubato, il figlio Bruno, il ladro, i mercati, le associazioni assistenziali, la casa di tolleranza, la folla degli sportivi, la santona sono tutti personaggi e luoghi che concorrono a creare nella loro fusione la protagonista ideale della vicenda: in tale quadro, non è affatto diminuita la portata umana e individuale del dramma di Antonio, al contrario, è per la prima volta visto come non mai per il passato il dramma di un uomo semplice in relazione a tutti i suoi simili che si muovono intorno a lui, in relazione alle strade in cui cammina, all'aria in cui respira. *Ladri di biciclette* segna anche l'incontro e

l'integrazione più felice di De Sica con Zavattini: di due personalità liriche, non epiche, diverse fra loro, ma ambedue portate soprattutto per comune impegno morale all'esame accorato e dolente della realtà. Ma distinguere, in questo e altri film, quello che è di De Sica e quello che appartiene a Zavattini, è opera vana, soprattutto per chi crede alla unità creatrice dell'opera filmica. Questo ed altri film sono di De Sica; e ciò non è in contraddizione con l'affermare l'apporto fantastico, morale e culturale che Zavattini, affettuoso angelo custode, ha dato all'amico.

Con *Miracolo a Milano* (1950-51) De Sica affronta non più il mondo del proletariato romano, ma quello dei « barboni » milanesi, i poveri derelitti che con il proletariato, in senso classista, non hanno più tratti comuni che non con la borghesia: davanti ad essi il regista colloca, in una atmosfera fiabesca che rende ancora più grande il distacco, il grosso miliardario milanese, il signor Mobbi, col quale ogni tentativo di conciliazione tentato dall'idillico Totò, alfiere dei barboni, apparirà ben presto inutile. L'errore di De Sica, in questo film, non è nell'avere spostato l'oggetto del suo interesse poetico; l'errore è di non avere, umilmente, tentato di ritrovare il tono di sobria commozione, che animava *Ladri di bicilette*. Per *Miracolo a Milano* si potrebbe parlare, volendo ammettere la conciliabilità dei termini, di *realismo surrealista*. Ma si direbbe poco più di una battuta: il fatto è che alle sequenze iniziali, di alta poeticità, segue poi tutta una parte, raffinata quanto si vuole, ma sterilmente intellettualistica di giuochi, trucchi e trovatine, manifestazione piuttosto evidente di reminiscenze clairiane, che non si adattano al regista, non perché egli sia su un piano inferiore al francese, ma semplicemente perché egli è De Sica e non René Clair. Di questo l'artista e Zavattini si resero conto e tornarono al loro tono più dimesso in *Umberto D.* (1951), che termina quella trilogia che ha fatto di De Sica uno dei maggiori creatori dello schermo. Non sfuggirono però neanche in questo film, ad alterne vicende: personaggio centrale un vecchio dignitoso funzionario statale a riposo, che muore praticamente di fame. Egli è solo con la sua disperazione e le sue bizze senili: lo sfiora appena, con la sua desolante innocenza, una giovane servetta, che abita nella sua stessa casa (figura quest'ultima felicissima, intuita in ogni particolare umano, che ha richiamato ad alcuni quella di Felicita di *Un cuor semplice* del Flaubert). Il film risente di una certa monotonia e non è difficile trovarne le origini nell'applicazione di quelle teorie di esasperazione del neo-realismo, che Zavattini arriva talvolta, probabilmente più che altro per reazione, a formulare.

Intanto gli anni passano e le cose cambiano: la campagna contro il cinema dei « panni sporchi » trova sempre alimento in molta stampa, in molti uomini politici e naturalmente in molti uomini di cinema. De Sica è stanco, ammette lui stesso di esserlo, fa dichiarazioni pessimistiche sul neo-realismo e la sua crisi sfocia naturalmente in *Stazione Termini* (1952), opera di alto artigianato, ma nulla di più, certamente la meno felice di

tutte quelle del dopoguerra. Un verismo raddolcito, espresso più come formula che come intima esigenza, fa corona ad una piuttosto fiacca storia di adulterio tra un borghese italiano e una borghese di Filadelfia. Attori americani, mediocri dialoghi di Truman Capote: De Sica sembra avere smarrito la sua più autentica vena. Contemporaneamente, egli torna sullo schermo in veste di interprete, con una recitazione perfino troppo buona. Quando lo vediamo sullo schermo, pare quasi che dica: sono stanco, lasciatemi divertire. E infatti, almeno nei suoi personaggi, si diverte: in generale si potrebbe dire che sono gli stessi personaggi che interpretava vent'anni fa, invecchiati appunto di vent'anni. Il gentiluomo decaduto, l'anziano signore che non ha il pudore di ritirarsi tra quattro pareti, ma sfarfalleggia ancora con le fanciulle, il timido avvocato di provincia, il seduttore sempre più annoiato del proprio giuoco. Timidezza, galanteria innocua, onestà, malinconia, quest'ultima molto più accentuata che in passato, ecco le note dei personaggi che egli va interpretando in questi ultimi anni.

Un giudizio critico su Vittorio De Sica siamo andati svolgendo in queste pagine, seguendo l'opera sua passo a passo: e non resta molto da aggiungere. La sua personalità è in primissimo piano in quella corrente cinematografica, schiettamente nazionale, a cui si dà il termine di comodo di « neo-realismo »; accanto a lui possono porsi, sullo stesso livello, solo due altre personalità, quella del primo Rossellini e di Luchino Visconti. Accostamento che facciamo solo in nome di questa corrente di cui si è parlato: perché si tratta di tre figure diversissime. Il Rossellini, lui sì, è veramente poeta del grande rivolgimento prodottosi nella vita italiana dopo il 1943, poeta della « eccezionalità », uomo di grandi qualità espressive superiori allo stesse De Sica, ma privo di un proprio mondo e di qualsiasi equilibrio. Il Visconti è, dei tre, il più complesso e il più maturo culturalmente, sempre combattuto tra una tendenza alla perfezione formale e il desiderio di far confluire in essa nuovi e determinati contenuti. De Sica è mosso essenzialmente da un impegno morale: la sua nota costante è l'umanità, il desiderio di accostamento agli umili, l'insofferenza per tante crudezze della vita italiana. Per questo suo senso umano, e solo per questo, è giustificabile l'accostamento che è stato fatto di lui a Charlie Chaplin. Quando riesce a purificarsi di ogni scoria « deamicisiana » e letteraria, allora è veramente grande artista, senza riserve: e c'è riuscito totalmente in *Ladri di biciclette,* in misura più o meno grande in opere come *Sciuscià, Umberto D., Miracolo a Milano.* C'è solo da temere che questa sua dolcezza si rivolga ancora contro di lui, come già in passato, quando, abulicamente, passava da una interpretazione all'altra in commediole senza senso; contro di lui, De Sica, che non ha mai voluto infierire a fondo contro nessuno dei « cattivi », nemmeno contro quelli fantastici del suo mondo poetico. Egli oggi dichiara, lo si è detto, di essere stanco, lo dichiara con la consueta onestà, senza accusare niente e nessuno. È la sua una stanchezza dovuta esclusivamente a ragioni interiori, o piuttosto su di lui non hanno influito i

varii Mobbi della vita italiana? Lui meglio di ogni altro può rispondere a questa domanda: e l'attesa del suo prossimo film *L'oro di Napoli* ha la sua ragione soprattutto in questo motivo.

PAOLO RUSSO

FILMOGRAFIA. — 1940: *Rose scarlatte* (dalla commedia « Due dozzine di rose scarlatte » di Aldo De Benedetti); *sc.* Aldo De Benedetti; *op.* Tommaso Kemeneffy; 1940: *Maddalena, zero in condotta*; *sog.* dalla commedia di Laszlo Kadar; *sc.* V. De Sica e F. Biancini; *op.* Mario Albertelli; 1941: *Teresa Venerdì*; *sog.* da un romanzo di Rudolf Torok; *sc.* G. Gherardi, F. Riganti, V. De Sica, M. Maglione; *op.* Vincenzo Seratrice; 1942: *Un garibaldino al convento*; *sog.* R. Angiolillo; *sc.* G. Zucca; A. Franci, M. Maglione, V. De Sica, A. Vecchietti; *op.* Alberto Fusi; 1942-43: *I bambini ci guardano*; *sog.* dal romanzo « Pricò » di C. G. Viola; *sc.* C. Zavattini, V. De Sica, C. G. Viola, A. Franci, M. Maglione, G. Gherardi; *op.* Giuseppe Caracciolo; 1944-45: *La porta del cielo*; *sog.* e *sc.* D. Fabbri, A. Franci, C. Zavattini, C. Musso, V. De Sica, E. Ribulsi; *op.* Aldo Tonti; 1946: *Sciuscià*; *sog.* C. Zavattini; *sc.* S. Amidei, A. Franci, C. G. Viola, C. Zavattini, V. De Sica; *op.* Anchise Brizzi; 1948: *Ladri di biciclette*; *sog.* C. Zavattini, basato sullo spunto offerto dal romanzo di L. Bartolini; *sc.* C. Zavattini, V. De Sica, S. Cecchi D'Amico, O. Biancoli, A. Franci, G. Gherardi, G. Guerrieri; *op.* Carlo Montuori; 1950: *Miracolo a Milano*; *sog.* tratto da « Totò il buono » di C. Zavattini; *sc.* C. Zavattini e V. De Sica con la collaborazione di S. Cecchi D'Amico, A. Franchi, M. Chiari; *op.* G. R. Aldo; 1951: *Umberto D.*; *sog.* C. Zavattini; *sc.* C. Zavattini e V. De Sica; *op.* G. R. Aldo; 1952: *Stazione Termini*; *sog.* e *sc.* C. Zavattini, L. Chiarini, G. Prosperi; *op.* G. R. Aldo; 1954: *L'oro di Napoli* (in preparazione).

POSTILLA. — In questi giorni abbiamo avuto infine occasione di assistere a *L'oro di Napoli*. Si tratta di un'opera, a cui non si possono negare diversi pregi, soprattutto formali, e che rivela senza dubbio un progresso rispetto all'anemico *Stazione Termini*: ma, in verità essa non presenta molti altri meriti e nulla aggiunge di vitale al profilo artistico del De Sica. Tratto dall'omonimo libro di Giuseppe Marotta, con sceneggiatura in collaborazione di Zavattini, Marotta e De Sica, il film chiaramente vuole dare un ritratto della città vesuviana, della sua vita, dei suoi abitanti e soprattutto di quell'« oro » nascosto, e tutto napoletano, che si può ritrovare nell'animo dei suoi figli. Non possiamo dire però che quella « cordialità » così perfetta in *Ladri di biciclette* e pure presente anche in *Miracolo a Milano* e in *Umberto D.*, sia qui in felice evidenza: in questo film a mosaico (tale non solo nella sua struttura, a cinque episodi, ma anche nella sua ispirazione) abbiamo trovato un po' di tutto, dalla Napoli popolaresca dei Petito, degli Scarpetta e di Eduardo De Filippo a quella più letteraria del Marotta, dello Zavattini e dello stesso De Sica. Il gusto dell'elzeviro si mescola con la nota poetica, l'episodio drammatico assume in sé, senza assorbirli, elementi farseschi o addirittura macchiettistici: si dirà che tutto ciò è intenzionale, che Napoli, forse come nessuna altra città al mondo, « piange e ride » nello stesso tempo, che proprio questo si voleva mostrare. D'accordo: ma la accorata bellezza di questo pianto e di questo riso, la poesia, se vogliamo, di questo « oro di Napoli » sta proprio nella fusione di queste due componenti fondamentali dell'animo napoletano e non in questo appiccicarle l'una all'altra, senza una intima unità. Questo ci pare il difetto principale di questa ultima fatica del regista. Tanto è vero che, senza scendere nell'analisi dei singoli episodi, noi vorremmo dare la preferenza al più breve, quello della partita a carte tra il vecchio gentiluomo e il fanciullo, figlio del suo portiere (davanti a questo fanciullo abbiamo ritrovato ancora una volta la mano del miglior De Sica), a questo episodio più modesto nelle proporzioni, ma anche più misurato e omogeneo. (P. R.).

MISCELLANEA E VARIETÀ

MORALITÀ DELL'ARTE

Sotto il titolo *Moralità dell'arte* Vito Fazio Allmayer ci espone alcune sue concezioni su problemi generali, particolari ed attuali sull'arte e sulle arti, condensate in quattro capitoletti e in cinquantatre postille, che sviluppano, pur sconfinando talora in campi affini, i problemi posti nei quattro capitoli.[1]

Il primo capitolo, dal titolo *Il problema,* espone il concetto dell'arte dell'autore, che egli ricollega a Vico, a Kant e a Croce;[2] nel secondo è contenuta la risposta al problema che dà il titolo al volume *Moralità dell'arte,* col distinguere una doppia considerazione: evocativa e suggestiva dell'opera d'arte, la prima vera, la seconda fittizia; il terzo capitolo discute il problema dell'unità delle arti, il quarto si occupa della funzione dell'arte nella vita dello spirito.

Le postille sono veramente la parte più ampia del libro e trattano un poco di tutto: problemi di filosofia teoretica e interpetrazioni di opere e di filosofi, discussione di problemi generali e particolari di estetica e di carattere attuale, come l'estetica del cinematografo, l'architettura funzionale, il dramma a tesi, il romanzo, ed è questa la parte del libro che il lettore non filosofo troverà forse più interessante perché egli, oltre a sentirsi attirato dall'interesse offerto da problemi di più vicina attualità, potrà apprezzare l'acutezza delle osservazioni in cui trovano applicazione la cultura e la maturità filosofica dell'autore e la sua diretta esperienza delle arti e non solo della poesia.

In quanto al problema che dà il titolo al volume il Fazio presenta una concezione che si avvicina sostanzialmente a quella data dal Croce del *Breviario di Estetica* e non del volume *La Poesia, della cosmicità dell'arte* e degli ultimi scritti, e cioè che di moralità dell'arte in un senso si può parlare in altro no, e si tratta perciò di fissare il significato dei termini. Se per morale s'intende la morale sociale, una posizione universale del volere, come superamento di una volontà del particolare, che si è svelato come tale (il Fazio usa l'espressione « il ritrovarsi dei singoli per riferirsi ad una legge comune »), in tal senso l'arte, perché a ciò non mira, è estranea alla morale. E ciò significa che non bisogna chiedere all'artista, in quanto artista, né il possesso delle virtù cardinali né delle teologali, né che la sua arte abbia per effetto il germinare di esse nell'animo degli ascoltatori, ma si richiede, come aveva già ben visto Aristotele,[3] che egli sia artista. Se, d'altra parte, per morale s'intende ogni svolgimento dello spirito non strettamente utilitario, ma il superamento del particolare, riconosciuto come tale, in tal senso all'arte può darsi la denominazione di attività morale, come può darsi alla scienza.

Tuttavia quando si chiede che l'arte sia morale o si condannano certe opere d'arte

---

[1] Vito Fazio Allmayer, *Moralità dell'arte,* Firenze, Sansoni, 1953.

[2] « Uno sforzo per tornare alla purezza del criticismo, facendo del valore estetico un autonomo criterio di giudizio.... si trova nell'estetica del Croce » (*op. cit.,* p. 13).

[3] Aristotele, *Poetica,* cap. XXV, 1460 b 13-14. Il criterio della correttezza nella poesia non è eguale a quello della politica.

come immorali (vedi Platone, Agostino, il magistrato che incriminò *Madame Bovary*, ecc....) non si considera come essenziale ad essa quest'ultimo aspetto, ma invece come inerente alla natura dell'arte quello di suscitare le passioni, e pertanto si condannano tutte o certe opere d'arte che si crede che questo fanno. Anche a questo però Aristotele aveva già risposto che la tragedia non è mezzana di passioni perché le purifica per la catarsi, e in questa direzione è naturalmente la risposta del Fazio. In particolare egli afferma che la richiesta della moralità dell'arte e la condanna delle opere immorali nasce dal confondere l'opera d'arte con l'aspetto fisico di essa, e dal considerare l'aspetto fisico dell'opera d'arte non come traduzione del fantasma artistico, ma come manifestazione fisica di una realtà naturale o storica per cui si chiede agli individui dell'arte che si comportino come gli individui della storia: che non dicano sciocchezze e che si comportino bene. Si chiede così all'arte una rievocazione suggestiva, che le opere d'arte suscitino particolari emozioni, che facciano rivivere nell'immaginazione emozioni affini a quelle degli oggetti naturali o dei personaggi della storia, si guarda a quello che si suol dire il contenuto dell'opera d'arte e non alla forma. Si scambia così il corpo dell'arte con la sua natura più profonda, e la conclusione è più facile quanto più il corpo, l'espressione fisica delle arti è simile a quello degli oggetti reali: come nella pittura, nel cinematografo che è ricercato generalmente per le emozioni pratiche che suscita, per le rievocazioni suggestive che ad esso si chiedono e non per quelle propriamente artistiche o evocative.

Egualmente persuasivo mi sembra ciò che il Fazio dice a proposito della inattualità dell'arte, posizione che differenzia, come è noto, la soluzione estetica del Gentile da quella del Croce. Giovanni Gentile, per il suo concetto dell'unità dello spirito come legge dello svolgimento di ciascuna coscienza, aveva negato l'esistenza attuale nella coscienza di un tipo di esperienza spirituale diversa da ogni altra: dell'esperienza dell'arte come nota di atti spirituali inconfondibili con altri, perché attraverso i contenuti spirituali sempre diversi di ciascuna coscienza in tutti sarebbe costante l'avvertimento di essi come contenuti dell'io, come oggetti del soggetto, come posti da esso. Chiamando esperienza artistica quella in cui il soggetto avverte solo se stesso e non il mondo; religiosa quella in cui il soggetto avverte che l'oggetto è tutto e che egli è niente; e filosofica quella in cui il soggetto avverte insieme se stesso e l'oggetto, ma l'oggetto come oggetto suo; egli conchiudeva che forma di ogni posizione spirituale è tale ultimo avvertimento, perché ciascuna delle altre posizioni non può esistere separatamente dalle altre, e perciò che l'arte come pura arte è inattuale. Ciascun momento particolare dell'attività dello spirito è perciò attività filosofica, e quindi l'avvertimento dell'arte è avvertimento inattuale; l'arte c'è quando non è solo se stessa ma momento di un'esperienza più complessa, quella della filosofia, mentre quando l'artista si chiude nella sua arte, e questa è tutto per lui, non avendo niente che ne faccia sentire i limiti, non avvertirebbe l'arte come arte, ma come filosofia; l'arte sarebbe perciò inattuale come il sogno che è avvertito come sogno quando inattuale, quando cioè è superato dalla veglia che lo considera come sogno, ma quando è solo sogno è veglia per il sognante. Da ciò le espressioni del Gentile che l'arte è la filosofia dell'artista, o l'altra che l'arte è un momento astratto della realtà concreta che non è mai pura arte, ma unità di arte e religione cioè filosofia. A questa tesi il Fazio oppone (p. 118) che l'arte non è inattuale perché «non esiste un generico atto spirituale che sia insieme arte e morale e logica ed economia, altrimenti l'arte sarebbe solo un aspetto dell'atto unico, che non dovrebbe mancare in nessun momento, e cioè non dovrebbe esserci opera che non fosse anche opera d'arte, il che sarebbe anche molto comodo per gli imbratta-tela e i poetastri. Ci sarebbe l'arte, ma non esisterebbe l'opera d'arte». Ciò ci sembra ben detto e assai chiaramente. Infatti l'affermazione dell'attualità dell'arte o della sua autonomia esprime la convinzione che esiste un'esperienza irriducibile ad ogni altra: l'esperienza dell'arte, in quanto esiste un criterio della normalità di quelle esperienze che diciamo artistiche diverso da quello per cui si giudica sulla positività

o sul valore di altre esperienze: le logiche, le pratiche ecc. perché l'applicazione di questi ultimi criteri a quelli che chiamiamo prodotti dell'arte non giustifica quel valore, quella universalità, quel consenso che diamo alle opere d'arte, anzi in molti casi, come quando si applica il criterio politico o morale, a ciò che è riconosciuto per un verso come pregevole dovrebbe negarsi ogni valore.

Se le cose stanno così l'arte non può essere inattuale in nessuno dei due sensi in cui può considerarsi tale inattualità: o come elemento di un atto neutro che può essere considerato secondo punti di vista tutti egualmente legittimi, come arte, come morale, come scienza, o come elemento di un atto non neutrale perché atto filosofico. Non nel primo senso perché in tal caso esisterebbe, se pure, l'idea dell'arte, ma non le opere d'arte, ma anche perché un tale atto neutro sarebbe suscettibile di valutazioni contrastanti in quanto sarebbe insieme arte e non arte: esso sarebbe come il romanzo storico nella considerazione critica del Manzoni stesso, che, per essere insieme storia ed arte, non sarebbe né storia né arte. E neppure nel secondo senso, come momento astratto di una realtà che è diversa dall'arte perché tale concezione nega ogni possibilità di una valutazione autonoma delle opere d'arte e quindi l'esistenza di opere d'arte la cui unica valutazione possibile sarebbe quella critica della filosofia.

L'arte è dunque attuale, ed il Fazio ha perfettamente ragione nel rivendicarne l'autonomia mentre la troppa sinteticità dell'espressione rende forse meno convincente la deduzione che egli tenta di tale autonomia dal concetto dell'Atto con lettera maiuscola, in senso gentiliano come l'assoluto, come la natura ultima della realtà che è spirito in atto. Egli dice che bisogna intendere che cosa è l'Atto (p. 119) ed esso è « il processo per cui i singoli si risolvono l'uno nell'altro », l'Atto è comunicazione che avviene in forme diverse: « o come espressione del singolare nella sua singolarità, o come ricerca della compossibilità dei singolari » e aggiunge che ciascuna forma non esclude l'altra, ma ciascun momento si caratterizza facendo predominare l'uno o l'altro dei momenti e mettendo fra parentesi l'altro. Se ho bene compreso qui pare che si venga a cadere nella concezione della inattualità dell'arte perché, ammesso pure che l'Atto possa caratterizzarsi come espressione del singolare cui è legge ricercare la compossibilità con altri, e che queste nozioni siano chiare e distinte, con l'affermare che i due mondi dell'espressione del singolare e della loro compossibilità si includono, si viene ad affermare che l'Atto è processo unico e che non esiste pertanto la possibilità di scindere, se non in una considerazione astratta, l'espressione dei singolari e la loro compossibilità. E non pare neppure che l'avvertimento attuale di ciascuno dei due momenti possa ottenersi con la considerazione che l'Atto « non è attività senza prodotto e che la distinzione si può trovare nei prodotti dell'atto e che « il prodotto non può essere un illimitato ma un determinato che diversamente condiziona il fare » perché in tal modo si viene a porre una molteplicità di contenuti non unificabili in categorie e l'arte sarebbe tutt'al più un concetto empirico.

In tutto ciò che precede si è presupposto un certo concetto dell'arte dell'autore; è esso che ora bisogna chiarire e questo chiarimento, come abbiamo detto, è dato dal Fazio nel primo capitolo, i successivi e le postille sono come sviluppi di esso. L'arte sarebbe espressione dell'individuale, o del singolare « come capace di essere comunicato in coscienze diverse dall'artista che l'ha prodotto senza perdere la sua singolarità », e in ciò consisterebbe il valore e l'universalità delle opere d'arte perché in esse vari soggetti possono convenire « senza riferirsi ad un tessuto comune della realtà in cui l'individualità si annulli » (p. 11); e l'avvertimento dell'arte è avvertimento del singolo non secondo il contenuto, ma secondo la natura del singolo. In altri termini l'arte sarebbe una visione del mondo come realtà costituita di individui, sviluppo di tale avvertimento è la ricerca della compossibilità dei singolari, di un mondo in cui è compossibile un maggior numero di individui « in cui la libera esistenza di ciascuno non escluda ma limiti solamente, per quel tanto che è necessario, la libera esistenza degli altri » (p. 125).

Tale riconoscimento dell'aspetto singolare della realtà non farebbe dell'arte un godimento accessorio, una funzione di lusso, ma un membro necessario per il normale svolgimento della vita dello spirito perché « siccome il mondo morale non è fondato sul riconoscimento di una generica umanità in ciascuno, che potrebbe anche essere un disconoscimento della particolare forma in cui questa umanità si è individuata, ma della originale singolarità di ciascuno » (p. 61), l'arte è una via necessaria per pervenire ad un mondo di compossibili che richiede come premessa che essi si conoscano per quel che sono nella loro vera natura.

Suggestioni provenienti da concezioni affini, penso specialmente alla Poetica del Vico e alla prima fase dell'Estetica del Croce, spingerebbero a simpatizzare con la concezione dell'Autore, ma le interessanti asserzioni sull'importanza dell'avvertimento dell'individuale bastano a caratterizzare l'arte e ne assegnano proprio la funzione? In realtà questo punto è stato oggetto di molte discussioni e il Croce stesso, che l'aveva enunciato, si è sentito necessitato a superarlo.

Il Croce infatti nel primo capitolo della sua *Estetica* aveva caratterizzato l'arte come conoscenza intuitiva, dell'individuale, e aveva affermato il valore dell'intuizione, trascurata dai filosofi, amici dell'universale, mentre essa mette in luce la più profonda realtà delle cose, e non è così diffusa, come si crede, perché il mondo che comunemente avvertiamo è un mondo di avvertimenti generici, è l'indice di un libro, che invece l'artista ci fa veramente conoscere, perché « il pittore vede ciò che altri sente solo o intravede, e del nostro più intimo amico non possediamo intuitivamente se non qualche tratto appena della fisonomia che ce lo fa distinguere dagli altri ». Similmente, per il Fazio, artista è chi crea imagini singolari, e produce, in chi sa rinnovare in sé l'atto creatore dell'artista, l'avvertimento di individui distinti ed inconfondibili con qualunque altro esistente (p. 25), per es.: Agamennone, Ettore, Achille, Goffredo, Ulisse. Il valore artistico di tali creazioni consiste nella coerenza delle loro determinazioni e il godimento artistico che esse producono è quello che sorge solo da una intelligente penetrazione della loro coerenza nel loro agire, di qualunque natura esso sia, per cui nessuno « penserà a rimproverare ad Agamennone la sua avidità di bottino o ad Ettore l'avere messo a prova, per paura, la velocità del piè veloce Achille, cose tutte riprovevoli da un punto di vista pratico, ma da lodare dal punto di vista evocativo ».

Sono osservazioni interessanti in cui si sentono gli insegnamenti del maestro Francesco De Sanctis: « Il regno dell'arte è il vivente. La Taide di Malebolge è più viva e più poetica di Beatrice, quando è pura allegoria.... Il bello: ditemi dunque se ci è cosa alcuna così bella come Iago.... ».[4] E va bene, però aggiunge ancora il Fazio (p. 26): « Chi guarda queste opere per farle rivivere come opere d'arte *non è indifferente al valore etico di esse, perché certamente sente quali valori o disvalori morali si muovono in quel reale rappresentato,* ma (perché) li vede da un punto di vista superiore all'interesse pratico ». Questo dichiarare come l'avvertimento di un'opera d'arte implica una non indifferenza al valore etico di esse (non indifferenza che è equivalente ad avvertimento del valore etico di esse) e poi che il punto di vista dell'arte è superiore a quello della morale sono affermazioni che richiederebbero un più largo sviluppo. In realtà che l'avvertimento artistico sia avvertimento solo del singolare, dell'individuale, che l'interesse verso un'opera d'arte nasca solo dalla penetrazione della natura individuale, inconfondibile con nessun'altra, del fantasma artistico è affermazione che lascia assai dubbiosi. Già il De Sanctis aveva notato nel saggio sul Parini: « Sento dire l'arte per l'arte: massima vera o falsa secondo che la si intenda », e aggiungeva: « l'uomo cantando esprime tutto sé, non gli basta essere artista, dee essere uomo », ciò che rivelerebbe come essenziale alla natura dell'arte un avvertimento irriducibile al

---

[4] De Sanctis, *Francesco Petrarca e i suoi critici.*

puro godimento per una armonia formale, il godimento per il raro in quanto raro anzi per l'eccezionale in quanto eccezionale. Lo studioso che più ha meditato, almeno nella nostra epoca, sui problemi dell'arte: Benedetto Croce ha egli stesso rivista questa concezione della poesia, e si dica pure allargata. E infatti la consuetudine in una età più matura con la grande poesia, la sua viva umanità, e la sua discepolanza desanctisiana lo fecero pervenire alla concezione della cosmicità o totalità o dell'universale estetico che implica appunto il superamento della tesi dell'arte come espressiva dell'individuale in quanto tale, perché nella poesia ci sarebbe « un riannodare il particolare nell'universale, un accogliere sorpassandoli del pari piacere e dolore, e di sopra il cozzare delle parti contro le parti la visione delle parti nel tutto ».[5]

La cosmicità della poesia del Croce — a prescindere dal rapporto con la sua concezione della realtà, dal suo storicismo — ci pare colga proprio un aspetto essenziale della poesia come superamento del particolare nell'atto stesso che lo rappresenta, e quindi la poesia trascende l'esclusività del particolare, perché appunto effetto della poesia è di sollevare al disopra del particolare in quanto particolare: ogni personaggio di un'opera d'arte non è veramente se stesso quando è considerato isolatamente ma nelle relazioni con gli altri, e la distinzione di un'arte vera dalla fittizia è nel superamento dell'immagine in quanto immagine particolare per cui come nelle composizioni del grande di Bonn il dolore si converte in sovrumana pietà o in virile sopportazione. Questo infinito nel finito proprio dall'arte, questo accendere l'immaginazione e trasportarla oltre l'immediato non pare perciò sia felicemente espresso dalla formula dell'arte rappresentazione o espressione del singolare.

Singolare o individuale è d'altra parte un termine di significato ambiguo perché individuo può essere la personalità, l'individualità del poeta che questi esprime e contempla come Narciso (personalità dell'arte), oppure una individualità che il poeta ha studiato amorosamente obliando se stesso in essa, l'oggetto, la realtà del mondo altra dalla personalità del poeta, che egli rivela nella sua individualità. Quale dei due significati bisogna scegliere? quello della liricità o della impersonalità od oggettività dell'arte? Dagli esempi addotti nel libro di cui ci occupiamo e dalla funzione singolarizzante assegnata all'arte per cui essa aprirebbe la via ad un mondo di compossibili sembrerebbe il secondo, quello preferito da Aristotele, di cui parla nel capitolo XXIV della P o e t i c a in cui dice di Omero che non parla in propria persona, ma che « dopo poche parole introduttive mette innanzi un uomo, una donna, nessuno dei quali manca delle qualità del carattere, ma tutti hanno un carattere ». L'arte trasformerebbe la visione generica ed impersonale del reale in visione individuale e in tal modo renderebbe possibile l'esistenza di un mondo morale che « richiede il riconoscimento della singolarità originale di ciascuno » (p. 61). Nel libro che esaminiamo ci sembra che sia accettato questo significato della conoscenza del singolare, che corrisponde alla intuizione del Croce, non ancora intuizione lirica, perché nel primo senso non si giustificherebbe la funzione dell'arte come via ad un mondo di compossibili, perché ci troveremmo nel primo senso sempre in presenza con le immagini del poeta, con creature, note e momenti dello spirito di lui. Se però accettiamo il secondo senso non sarebbero eliminate le difficoltà, perché la conoscenza dell'individuale, di ciò che non si ripete è proprio di tutta la conoscenza: l'arte sarebbe così storia e la storia arte. Il riconoscimento d'altra parte della singolarità degli individui meglio che dalla esperienza dell'arte, meglio che derivare dall'attività creatrice dell'artista scaturisce da attività non artistiche, quali, l'interesse e l'amore. Un mondo poi di compossibili, cioè di un insieme di esseri in cui « la libera esistenza di ciascuno non escluda, ma limiti solamente, per quel tanto che è possibile l'esistenza degli altri » non si vede come possa essere agevolato dall'avvertimento degli individui dell'arte, perché la com-

[5] *La Poesia.*

possibilità ha da risolversi fra creature reali e non fra entità ideali che superano, come tali, la ristrettezza del particolare. In conclusione la tesi dell'arte conoscenza dell'individuale non sembra, analizzata attentamente, che possa caratterizzare la natura della poesia.

Rimane da considerare il terzo capitolo: l'arte e le arti, in cui il problema affrontato, è quello dell'intendimento dell'unità o della molteplicità delle arti. La risposta in riguardo al problema posto è l'unità delle arti perché « siamo tutti concordi nel ricercare l'arte nelle arti » (p. 30) e cioè, nonostante la diversità dei mezzi espressivi, dei mezzi naturali attraverso i quali si esprime il fantasma estetico, la ricerca ha condotto al risultato che, qualunque sia il mezzo espressivo, esiste in tutte le arti un avvertimento in vari modi del singolare, che si distingue da altri modi di avvertire, il logico, morale ecc. Data tale unità che valore bisogna attribuire alla distinzione degli artisti e delle arti? Si deve dire che le distinzioni sono apparenti e quindi che non esistono limiti fra le arti, che non esiste nessun carattere, tranne quello estrinseco del mezzo fisico, per distinguere un gruppo d'arte dalle altre? Tale unità significa che un poeta è insieme pittore, scultore, musicista, che la sua poesia è insieme musica, pittura, scultura?, e che fra un poeta e pittore, in quanto artisti non vi è maggiore differenza che fra un poeta ed un altro? Se non vi è differenza, se la poesia è anche pittura, non dovrebbe essere possibile il tradurre una poesia, per esempio la Francesca di Dante, nel suo equivalente pittorico, come hanno cercato di fare il Boklin e il Feuerbach? A questa domanda il Croce aveva già risposto nel capitolo: l'estrinsecazione, la tecnica e le arti della sua *Estetica,* che unità delle arti non significa che si può travasare una espressione in un'altra, e così l'*Iliade* e il *Paradiso terrestre* in una serie di dipinti, ciò che è impossibile perché vi è identità fra intuizione ed espressione, e perciò ogni intuizione non si può tradurre in espressione diversa da quella in cui è nata. In modo analogo il Fazio illustra appunto con esempi di traduzioni in pitture e in opere drammatiche della Francesca di Dante l'impossibilità di tradurre un fantasma estetico con mezzi diversi da quelli con cui si è espresso, ma il motivo di tale impossibilità consisterebbe nel fatto che la scelta dei mezzi naturali attraverso i quali si esprime il fantasma estetico non è indifferente alla individuazione del fantasma stesso » (p. 30). Tale non indifferenza dei mezzi naturali al fantasma estetico conduce a pensare ad una differenza nel campo delle arti che potrebbe segnare un ritorno alla concezione del Lessing della differenza e dei limiti delle arti, ciò che sembra convalidato da certe espressioni del Fazio.

Egli infatti a proposito di tale *non indifferenza del mezzo naturale d'espressione al fantasma estetico* distingue senza ulteriormente spiegare, episodi pittoreschi, musicali, drammatici ecc. (p. 32) cioè « processi di sentimento la cui espressione più idonea è il ritmo musicale, altri in cui il ritmo dei colori o delle masse », e aggiunge che tante volte accade che « chi produce in sé qualcuno dei fantasmi così caratterizzati, non avendo a disposizione la tecnica dell'arte più adatta ad esprimerli li trasvaluti in altri, e poiché la parola è il più comune strumento di espressione di solito la poesia è il rifugio di questi mancati pittori o scultori o musicisti » (pp. 32-33). In che consista questa differenza fra episodi pittoreschi musicali, scultori non viene più ampiamente dichiarato, anzi si afferma in seguito che « la differenza delle varie arti è riducibile a differenza individuale, non generica, dei fantasmi stessi, che richiedono diverse realizzazioni » (p. 35). Ciò potrebbe significare che non esiste differenza fra gruppi di arte, che la differenza è solo nel contenuto, e che non esistono perciò, se non per approssimazione, episodi pittorici, musicali ecc. Ma la impossibliità della traduzione di una poesia in pittura è eguale alla impossibilità di tradurre una poesia da una lingua in un'altra? Il problema dell'unità delle arti è assai complesso, e comunque nella trattazione del Fazio si scorgono suggestioni ma solo suggestioni per una concezione più comprensiva.

FERDINANDO ALBEGGIANI

TEOFILO PATINI

Appunti per un profilo critico

L'opera del pittore abruzzese, Teofilo Patini (1840-1906), è poco conosciuta. Ai suoi tempi ha avuto, come spesso accade, giudizi favorevoli e giudizi sfavorevoli, ma le sue opere, in particolar modo quelle della maturità, ebbero molto successo, sia per il loro contenuto sociale, sia per la robusta pittura realistica, essendo essa più facile alla comprensione del pubblico.

Un anno dopo la sua morte fu allestita a Roma una retrospettiva, che la critica ufficiale considerò omaggio doveroso alla memoria di un artista, che aveva commosso l'Italia; e fu un'occasione perduta per la critica, poiché la retrospettiva non era facilmente ripetibile, in quanto la maggior parte delle opere è di proprietà privata, e quindi soggetta a vendite continue. Poi intervennero molte circostanze a stendere un velo d'oblio sull'artista: prima su tutte il dilagare degli «ismi» antirealistici, con l'implicita condanna di quanto era ispirato al realismo, la quale ha preso sempre più radice di preconcetto, fino al punto di non sapersene più sbarazzare. Oggi, che tra le tante tendenze dell'arte contemporanea si va facendo strada anche quella del neorealismo (finalmente, dopo tante acrobazie e funambolismi, ci si accorge che esiste ancora una realtà intorno a noi!), la Città dell'Aquila ha creduto di fare cosa opportuna, allestendo la più importante retrospettiva della produzione patiniana, onde sottoporre l'opera dell'abruzzese nuovamente all'attenzione della critica; e aggiungere, nello stesso tempo, un altro anello a quella necessaria catena di mostre retrospettive, che offrono la possibilità di una revisione critica alla troppo frettolosa storia della pittura italiana dell' '800.

Chi ha visitato la mostra aquilana si è accorto subito di trovarsi di fronte all'opera di un uomo dotato dalla natura di quell'elemento indispensabile, la vocazione, per affrontare la via non facile dell'arte. A confermare la sua natura d'artista v'è l'insofferenza che il Patini ebbe sempre per la scuola (quando egli sarà maestro avrà il massimo rispetto per la personalità dell'allievo; soleva dire infatti: «Ti correggo verbalmente, altrimenti tu saresti indotto ad imitarmi e perdere così, a poco a poco, la tua personalità»), eppure venerava i suoi maestri, però i loro credi non riusciva ad acquisirli: tutti cocciuti e riottosi gli abruzzesi della brigata napoletana: Palizzi, Michetti, Patini, tre temperamenti tutt'altro che docili agli insegnamenti altrui! Un autodidatta, perciò, benché regolare studente nell'Istituto di Belle Arti di Napoli. Dicendo autodidatta non vorremmo far pensare all'accezione che comunemente si dà a a questo termine o di dilettantismo o di immediata originalità, poiché il Patini non fu né un dilettante, né un genio. Ebbe il naturale processo di molti artisti: prima fase di mestiere, seconda di superamento di esso, terza di decadenza.

La prima fase, quella del mestiere o della formazione, fu brillante: coloritura solida sapiente bene orchestrata, dominio di una contenuta e pur ricca tavolozza. Sorprende subito la tendenza dell'artista ad esprimersi con nobiltà; non dovette esser facile davvero sottrarsi al fascino della scuola napoletana, impostata essenzialmente su gamme cromatiche, festose e lucenti, riflesso inevitabile e seducente di quel golfo incantevole (tanto non fu facile, che la sola tavolozza, sobria e pensosa, dell'amico Toma, uscì da quella gaia scuola). Egli non faceva parte delle gioconde compagnie scapigliate degli artisti, che, sospirando d'amore e cantando alla luna, pur dettero tanto appassionato colore a tutta Napoli e dintorni: egli frequentava l'austera casa degli Spaventa (a Bertrando farà in seguito un bel ritratto) e cercava di carpire i segreti pittorici alla gloriosa scuola del Seicento napoletano. La solida cultura letteraria, che s'andava formando sulle opere di Byron, Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Shelley (aveva a disposizione la biblioteca degli Spaventa e frequentò per due anni la Facoltà di Lettere),

contribuì non poco ad orientarlo verso la serietà degli studi, punto confacente alla spensieratezza giovanile. Oltre alla pittura napoletana del Seicento guardò amorosamente a quella del Palizzi. Certo che fu tanto abile e virtuosa la sua tecnica che non andiamo errati se la riteniamo tra la migliore del tempo. È limite il possesso di una tecnica eccezionale alla fantasia dell'artista? A tutta prima può sembrare di sì, poiché nella nostra mente mal si accorda l'ala della fantasia con la praticità della tecnica. Ma la conoscenza perfetta della lingua in un romanziere o in un poeta che cosa può limitare? Non sono stati grandi linguisti Dante, Leopardi, Manzoni? grandi tecnici Leonardo, Michelangelo, Raffaello? La grande perizia del mestiere non può limitare nulla alla fantasia, se la fantasia c'è; anzi essa spazia di più proprio quando l'artista non ha difficoltà tecniche a rendere i suoi ardimenti e le sue audacie. Per cui si rimprovera a torto al Patini l'eccesso di mestiere, che, non sempre a ragione, lo fa accostare al realismo olandese. Se mai è da considerare negativamente l'eccessiva durata del primo periodo, non l'eccellenza del mestiere stesso. Ma anche in questa prima fase le opere del Patini sono solo mestiere? Possibile che in esse non traluca proprio nulla di quell'entusiasmo, che lo teneva avvinto così dispoticamente all'arte? Se ricordiamo le sue parole, dette per giustificare le deficienze del primo quadro esposto alla Promotrice napoletana del 1863: « Non è che febbre fortissima, voglia matta di mettere in rilievo e brutalmente la giustizia sommaria, il macello che un popolo oppresso fa del suo oppressore », non gli potremo negare, fin dal principio, quel sacro fuoco, che non può consumarsi tutto alla conquista del mestiere.

Non affermeremo che nel primo periodo le sue sono opere in cui la capacità fantastica di trasfigurare il vero abbia avuto il sopravvento, poiché la preoccupazione della composizione (tradita da qualche particolare non dominato), la ricerca degli effetti di luce, il richiamo di certe tonalità, sono fin troppo evidenti, però non affermeremo neppure che sono frutto di fredda applicazione di concetti preordinati, perché le fredde applicazioni non destano la nostra simpatia, né riescono a trasmetterci alcuna sensazione emotiva. Il colore, fin dai primi quadri, comincia ad avere una sua particolare vitalità (si noti la morbidezza di certe ombre, la spigliatezza o la libertà delle pennellate nel quadro della Vergine figurato ne « I tedeschi nello studio del Parmigianino », le macchie dilaganti di luce, l'animazione di certi riflessi, ecc.), per cui le opere del Patini hanno qualcosa di diverso da tutta la congerie di quadri storici e di retorica militaristica, che inonda l'Italia, soprattutto dopo la seconda venuta di Meissonier.

Ancora poco per la formazione di un linguaggio pittorico, che abbia del proprio: sono comunque lampeggiamenti di una bella tempra di pittore, che fanno sperare nel futuro. Anche i soggetti trattati nella prima fase si distinguono in certo qual modo dalla tematica corrente, per essere privi di sciatteria: il grande amore per la patria e la fervida esperienza garibaldina lo hanno salvato dagli aspetti banali di quella retorica. Del resto non si vive accanto a liberali e cospiratori, come è avvenuto al Patini fin da giovinetto, senza che nulla s'incida nell'animo, e la retorica non può congelare tutto, quando sono proprio quegli ideali a suscitare l'opera cui attendiamo.

Spirito sempre agitato, nemico di ogni stasi (parliamo della giovinezza) non poteva considerare la sua attività di pittore come semplice applicazione di una sapienza; e lo stesso dominio del linguaggio figurativo conquistato lo sollecitava al superamento del limite tecnicistico, per innestarvi l'elemento fantastico, che già si andava delineando nel suo intimo d'artista. Naturalmente, con le premesse di una concezione artistica basata sul realismo, l'elemento fantastico non poteva essere né appariscente, né preponderante.

I limiti, dunque, del suo linguaggio vanno ricercati nella pienezza plastica, non importa se resa con rigore di modellato o quasi impressionisticamente, mentre quelli del suo stile nella capacità lirica — una lirica tra ascetica e malinconica, con accenti popolareggianti — di rendere limpidamente, se non sempre emotivamente, quanto aveva nel cuore.

Il realismo, anche quando si esprime con crudezza, non è mai una semplice c o p i a del vero, poiché l'artista, per essere tale, non può prescindere dalla intrinseca necessità di s c e l t a degli elementi del vero; per cui la sua opera ha sempre un carattere di sintesi, determinato dal suo temperamento particolare e rispondente al suo m o d o di vedere e di sentire. Ad esempio, quando si parla di realismo crudo o scientifico nell'opera di Andrea del Castagno (scegliamo di proposito un realista insolente), si rischia di non capire che quel realismo altro non è se non la spavalderia tipica di quel temperamento.

Se esistesse un realismo oggettivo o scientifico, i quadri degli artisti sarebbero terribilmente monotoni, senza possibilità distintive, oltre quella del soggetto. La taccia di « fotografico » ai realisti in genere ed all'opera del Patini in particolare, gratificata da certa critica, è quanto di più inesatto si possa affermare: la fotografia, senza discriminazione alcuna, riporta t u t t i i particolari del vero. Chi può dimostrare che nell'opera dei realisti vi siano t u t t i i particolari del vero? Perfino analizzando le pitture di Filippo Palizzi, che è il maggior esponente del realismo italiano, notiamo che vi è stata sempre una esigenza di scelta, una ragione di sintesi.

Che nel Patini, alcune volte, la preoccupazione di essere eccessivamente leggibile, onde comunicare a tutti le sue emozioni (da questa esigenza deriva molto il carattere popolare della sua pittura), gli abbia fatto rasentare il limite estremo consentito al realismo, bisogna onestamente rilevarlo ed ascriverlo ad incapacità di dominare la visione artistica, la quale, per nessuna ragione può prescindere dall'equilibrio delle sue multiple componenti (si guardino alcune teste della seconda edizione di *Pulsazioni e palpiti* o lo scenario de *L'Erede*). Pur con tali pecche non si può arrivare all'affermazione che egli abbia sconfinato in quel banale verismo, che non ha nulla a vedere con l'arte. Nel Patini non è mai lettura metodica di un inerte vero (ci riferiamo, in particolare, ai quadri della maturità); la descrizione, anche quella in eccesso, ha sempre un suo garbo, una nobiltà che la distingue, per essere opera di amorevolezza e non di aridità; troppo alto è il concetto che l'artista ha dell'umile creatura umana e della natura che la circonda, per cadere nel banale.

Patini, dopo Palizzi, è in vero, per i suoi vigorosi risultati plastici, il maggiore dei pittori realisti italiani. Sarà bene notare, per apprezzare debitamente il realismo italiano, che la descrizione dei nostri artisti non ha mai un carattere minutistico, o di attenta registrazione, quasi un astratto scientificismo, verso cui inclina a volte il realismo nordico. La descrizione dei nostri realisti è sempre animata da uno spirito vitale, tipico del temperamento italiano: sarà manifestazione gioiosa, malinconica, panteistica, ascetica, solenne, severa, sensoria non importa, ma c'è sempre un'animazione che è riflesso di una sensibilità, la quale esclude il semplice interesse o l'indagine meccanicistica. Il nostro realismo, malgrado i detrattori passati e recenti, è sempre una individuale rivelazione di quanto ha commosso l'artista. Si mettano accanto « Bestie da soma » del Patini e « In chiesa » di Leibl e si tragga la conclusione: due pittori che hanno operato nel solco della stessa tematica, che sono stati accesi dagli stessi ideali e che hanno espresso mondi tanto diversi, perché diversa la razza, diverso l'ambiente, diverso il temperamento. Che cos'è mai questa diversità nelle opere dei realisti se non l'aspetto particolare di una personalissima interpretazione del vero?

Quei critici, che assegnano al realismo troppi angusti confini o gli negano addirittura ogni valore d'arte, evidentemente fanno pesare il loro gusto astrattista o surrealista, anche quando si occupano dei problemi critici. Comunque, noi non facciamo riserve sulla preoccupazione del Patini per alcuni quadri, perché essa, di qualunque natura sia, crea sempre uno squilibrio fatale all'arte. Vogliamo sottolineare che la descrizione, specialmente se di carattere popolare, porta facilmente al folclore. Patini, malgrado gli esempi fortunati del D'Annunzio e del Michetti meno felici, non ha mai fatto scadere la sua pittura sino a quel limite. Un pittore senza nerbo vi sarebbe scivolato facilmente.

Se si togliessero a *L'Erede* tutti quei particolari, che vogliono richiamare l'attenzione sulla miserevolezza del tugurio, la tragica e stupenda figura del lavoratore stroncato anzi tempo dalla dura fatica dei campi, giganteggerebbe in unità espressiva. Ma *L'Erede* (il quadro più noto per essere alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, non perché tra i pezzi migliori dell'artista) è il primo quadro che il Patini affronta sul tema sociale, perciò ha un'insolita eccessiva preoccupazione: vorrebbe condensare tutto il dolore colto sui volti dei contadini della sua terra, tutta la tragedia della miseria inimmaginabile dei tuguri, che visitò nei lunghi otto anni in cui la gravissima iridite lo tenne lontano dalla pittura.

Per capire meglio l'artista della maturità e per renderci conto del perché non abbia mantenuto tutte le promesse annunciate nei quadri giovanili, cerchiamo d'immaginarlo quest'uomo aitante nella persona, tra i trentadue e i quarant'anni, quasi cieco all'inizio della malattia, appoggiato ad un bastone, con a lato il cane Fido, vagabondare per le campagne della natia Castel di Sangro. Era reduce dal suo più grande successo: aveva vinto clamorosamente l'ambito premio di pittura istituito per festeggiare la presa di Roma. Il quadro *Nello studio di Salvator Rosa,* per volontà del ministro della Pubblica Istruzione, fu mandato all'Esposizione Universale di Vienna. Il brusco cambiamento, che lo sbalzava dalla fama di un premio internazionale alla desolazione della cecità, s'incise profondamente in lui e sconvolse per sempre lo spirito di una salda tempra di uomo d'azione.

Vivere in mezzo ai contadini, buoni, semplici, rispettosi e pur condannati ad un lavoro inumano da un'ingiustizia troppo grande per essere solamente degli uomini, gli fu di sottile veleno, fino alla nevrastenia. Furono troppi gli anni di quella amarissima esperienza, perché i suoi « poveri nervi » potessero resistere: l'uomo nato per la lotta si fiaccò lentamente: un senso di sfiducia dolorosa l'invase. La gloria, a cui da giovane tese con tutta l'energia, gli parve ben meschina cosa di fronte alle sofferenze dei suoi contadini.

S'andava così formando, quotidianamente, la sua vasta e profonda coscienza sociale. Il Patini non ebbe accanto nessun Proudhon, come Courbet, che lo sollecitasse ad affidare una missione alla sua pittura. Non volle eseguire ritratti a dame incipriate, né decorazioni in saloni di aristocratici, malgrado avesse moglie e quattro figlie da nutrire. La sua grande forza morale lo fece severo maestro di vita, oltre che d'arte; si piegò solo, nell'ultimo decennio, ad eseguire quadri chiesastici.

Col nuovo stato d'animo, l'entusiasmo per le pure conquiste pittoriche non poteva più avere quel carattere galvanizzante del periodo giovanile, né quella tensione che dette continuità e coerenza a tutta l'opera del primo periodo. L'artista, appena riprese a dipingere, fu più sollecitato a dar vita a quadri umanitari che non ad aggiornare il suo linguaggio; per fortuna l'istinto del pittore si risvegliò presto in lui e gli fece ristabilire l'equilibrio tra il soggetto e il modo di rappresentarlo. Per il pittore, in genere, il soggetto ha poco interesse, perché, per necessità intima, è spinto sempre più a cercare una sua forma espressiva; Patini, invece, e qui sta la chiave della sua posizione, ha teso alla consonanza tra il soggetto e l'espressione artistica, senza dare, almeno volutamente, predominio né alla forma, né al contenuto. L'equilibrio impostosi, naturalmente, ha limitato le sue possibilità espressive, in quanto le sue energie non sono state prodigate alle sole conquiste pittoriche.

Ne *L'Erede,* dunque, oltre la mancanza di unità, la pittura è necessariamente vecchia di dieci anni, e più grave ancora, è la mancanza di vitalità nel colore che distingue la produzione patiniana del primo periodo. La perdita di quella vitalità va ricercata nell'incertezza tra il s e n t i m e n t o della nuova tematica e il p r o p o s i t o di mortificare il colore per maggiore assonanza al soggetto. Sicché il quadro, pur avendo pregi sufficienti di buona pittura (non dimentichiamo che rappresenta la fine tristissima di tutti i servi della gleba e non la morte di un qualunque lavoratore), non è certo il più adatto a rappresentare il pittore. E, purtroppo, Teofilo Patini è conosciuto e giudicato quasi esclusivamente da questo quadro!

Il proposito della mortificazione del colore è già quasi divenuto sentimento in *Vanga e latte,* esposto a Torino nel 1884; acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione e dato in deposito al Ministero dell'Agricoltura. L'evoluzione è notevole, malgrado solo quattro anni lo separino da *L'Erede.* La composizione si svincola da ogni preoccupazione di attrarre l'attenzione e la pennellata assume un tocco più libero e disinvolto. L'artista realizza così il primo dei suoi grandi quadri, il primo di quei cinque o sei che non sfigurerebbero in nessuna galleria del mondo, come ebbe a dire Domenico Morelli, il quale, anche se oggi è in disgrazia alla critica, pur capiva qualcosa di pittura!

In un'atmosfera di luce, tra calda e malinconica, il pittore immerge, in perfetta unità d'azione, i suoi protagonisti: una giovane mamma, già abbrutita dal lavoro, interrompe di vangare per la poppata alla sua creatura; l'uomo, voltato di spalle, rompe la durezza delle zolle, senza badare a quanto gli avviene intorno. Il paesaggio ha un respiro vasto e solenne.

L'uomo, stagliato contro il cielo, assume una significazione eroica. Qui Patini ha saputo evitare ogni nota di caratteristico, di individuale e quanto potesse legare quel particolare esemplare umano alle contingenze fisico-lavorative, per simboleggiare l'universale travaglio, la terribile condanna biblica, che piega e stronca la creatura umana, senza alcuna pietà. È un'opera che oscilla tra l'elegia e il senso tragico delle cose fatali: uno spettacolo di tenerezza e di crudeltà incombente, reso con innegabile poesia!

Meno felice, sotto l'aspetto della universalità, il gruppo della madre col bambino. Se si passassero in rassegna le opere più rappresentative dei maggiori realisti europei si troverebbero ben poche più realizzate di questa. La linguistica cede senza dubbio ad un Courbet, ma il clima o la tensione con cui è reso il dolore umano, certamente no. La realizzazione di un grande sentimento, come questo di *Vanga e latte,* a parte ogni ogni linguistica, è opera d'arte.

Non è da pensare, però, che la linguistica del Patini sia stata ferma e senza sviluppi: essa si è evoluta fino a raggiungere la spigliatezza di un macchiaiolo o la sicurezza di un controllato efficace impressionismo, come si vede chiaramente in *Bestie da soma,* nella prima edizione di *Pulsazioni e palpiti,* in *Sorgenti del Sangro* e nei bozzetti. Non dia fastidio quel controllato, che aggettiva il suo impressionismo. Cèzanne non costruì il suo mondo poetico lentamente, faticosamente, meditatamente?

Dicendo impressionismo non vorremmo sembrare in contraddizione con quanto s'è affermato precedentemente, perché non siamo di fronte al *plein air* dei francesi, ma ad un plasticismo di densa tessitura cromatica, realizzato con immediatezza, per impressione, a macchie vigorose e sintetiche.

Non è difficile accorgersi che qualcosa è cambiato, anche nella sua pittura, condotta a fondo: la pasta del colore si è fatta più densa e non margina più un contorno preparato con più o meno diligenza precedentemente, ma è buttata con spirito impressionistico e poi amalgamata appena, quel tanto necessario a fondere le diverse macchie del colore. Si guardi, a proposito, il poeticissimo quadro delle orfanelle.

Insomma il Patini, pur vivendo in provincia, ha capito la sostanza della grande rivoluzione pittorica dell'Ottocento, anche se si è tenuto lontano dalle varie suggestioni linguistiche, che di quella sostanza sono state gli aspetti più appariscenti e a volte vere e proprie evasioni, perfino contrastanti. Voglio dire che il Patini non solo ha rotto il colore, per imprimergli una vibrazione più vitale, ma ha abbandonato il criterio d'impostare i quadri per linea, per disegno, ed ha adottato l'impostazione per mezzo del colore. I suoi quadri, da *Bestie da soma* in poi (salvo quelli religiosi, per nulla sentiti dall'artista), sono impostati per puri valori cromatici; di tale conquista egli si è servito solo pacatamente, senza farne una ricerca a parte e senza spingerla alle ultime conseguenze. Egli non ha mai inteso essere un novatore, un ricercatore di linguistiche e se noi vogliamo giudicarlo da tale punto di vista siamo noi che sbagliamo posizione.

L'abruzzese, con un linguaggio non retrogrado, ma neppure con quei «probabili

fuochi fatui » (sue parole) di certe ricerche, che a lui sembravano unilaterali, in quanto sconfinanti dagli eterni valori dell'arte, eterni, perché dello spirito, ha voluto dare termini precisi a quell'esigenza di giustizia sociale, che più volte è venuta alla ribalta nella storia, senza mai trovare una soluzione degna del genere umano.

Pittura di contenuto, dunque? Certamente, pittura di contenuto.

Ci vogliamo scandalizzare per questo? Proprio noi che parliamo tanto di storicismo? Il mondo delle tele patiniane non è stata una terribile realtà storica, che pur doveva trovare chi, votandosi alla miseria (e Patini fu figlio di una nobile!), l'elevasse alla dignità dell'arte? Prima insorsero gli « scrittorelli » borghesi a protestare contro il « pittore ignobile », poi furono i padreterni in orbace a tacciarlo di « lagrimogeno illustratore di mediocrità umanitarie ».

Programma la pittura del Patini? Certamente no: sentimento, non altro che sentimento e dolore. E dal dolore, quando è sincero, sboccia la poesia. Questa la genesi e la ragione del mondo patiniano. Se fosse stato programma le sue opere non commuoverebbero, come non commuovono quelle di altri realisti, che pur dedicarono quadri agli umili lavoratori; se fosse stato programma il Patini non avrebbe mancato d'iscriversi al partito socialista. Egli sentiva il socialismo e di esso è stato un umile e grande apostolo, senza chiasso, senza esibizioni, senza programmi.

Il dramma della povera gente si traduce nel canto più alto, nel quadro dal titolo amaro, *Bestie da soma.* Con foga inaspettatamente giovanile, l'artista aggredisce con audacia l'enorme tela e crea il suo capolavoro. Capolavoro di sentimento ed anche di pittura. In questo quadro sono scomparse ogni traccia di pittura di genere e la castigatezza, che affiora ancora nel primo piano di *Vanga e latte,* v'è una frenesia cromatica libera, felice, ispirata. Guardandolo da vicino, si ha la sensazione di macchie informi di colore; allontanandoci, invece, gli elementi acquistano rilievo. Non si capisce come Luigi Serra, dopo aver notato alcune qualità, trovi « deficienza di prospettiva aerea ». Se per prospettiva aerea s'intende ancora il valore spaziale, che assume il colore in un quadro, l'osservazione del Serra è gratuita, in quanto non v'è nulla che turbi la spazialità rappresentata. Altri avvertono un senso di frammentarietà, ed invero, la prima sensazione è questa, ma dopo qualche minuto il quadro ci si compone in vigorosa unità, esattamente come avviene a chi guarda un luogo battuto spietatamente dal sole. La traduzione di questa difficile visione è pregio molto raro.

Bestie da soma è rimasta l'opera più rappresentativa del pittore abruzzese. *Pulsazioni e palpiti* (prima edizione), *Sorgenti del Sangro,* ed in parte *Le orfanelle* e *Pancia e cuore,* che seguirono, si mantennero allo stesso livello, senza superarlo, contrariamente a quanto era lecito attendersi. I bozzetti, invece, sono sempre all'altezza delle sue cose migliori: hanno la freschezza e la intimità degli epistolari. Peccato che nella Mostra aquilana ve ne siano pochi; alcuni sono irreperibili, altri accantonati, come *Chiesa e Stato.*

Ancora una volta, nello slancio creativo, quando c'erano le premesse stilistiche per un gran balzo in avanti, il corpo cedette all'aggressione del male.

Cerchiamo ora di trarre una conclusione all'opera dell'artista.

Dal punto di vista puramente pittorico, l'abruzzese non è stato un innovatore, giova ripeterlo; e forse non è azzardato pensare che egli non lo sarebbe stato, anche se fosse vissuto a contatto diretto con la pittura europea, perché, come abbiamo accennato, ciò che ha assimilato di pittura moderna è solo quanto ha ritenuto vivo e sostanziale delle nuove idee. Il suo vaglio è stato rigoroso e in lui ha dominato, ora positivamente, ora negativamente, il tipico equilibrio determinato dalla nostra grande tradizione pittorica, tra la fantasia trasfiguratrice e la realtà. Un po' più d'audacia avrebbe dato ala alla sua pittura, però bisogna tener presente che in tutto l'Ottocento italiano è mancata proprio quell'ala innalzante ai cieli superiori della grande arte, per cui in tale periodo non abbiamo geni, ma solo validi e dignitosi artisti. Qui si dovrebbero fare molti rilievi a vantaggio dell'Ottocento italiano, però il quadro di una più equa valutazione

dell'ambiente pittorico nazionale, ci porterebbe ad una lunga digressione, anche se l'impostazione generale gioverebbe senz'altro alla maggiore comprensione dell'arte patiniana.

L'arte dell'abruzzese è senza dubbio assente dal novero delle poetiche novistiche, ma non da quello dei pittori rappresentativi dell'Ottocento italiano, perché la sua pittura s'ambienta nel momento storico, in quanto risente di aspetti moderni e impone la sua validità, in quanto realizza visioni drammatiche, fino alla commozione. La commozione, ossia la partecipazione al sentimento dell'artista, a cui è costretto l'osservatore, è la riprova di tale validità.

Da rilevare ancora, per l'inserimento del Patini nella schiera dei pittori rappresentativi del nostro Ottocento, che la sua produzione rientra nell'aspetto più importante della cultura del tempo, in quanto l'aspirazione ad una giustizia sociale per le classi diseredate, rappresenta, dopo l'unificazione dell'Italia, l'esigenza più vitale e più nobile. Il Patini, più di ogni altro artista, s'è fatto partecipe di quell'esigenza, in particolar modo con la Trilogia (*L'Erede, Vanga e latte, Bestie da soma*), che tanto commosse i socialisti del tempo.

L'opera dell'abruzzese, è vero, non accentua il carattere rivoluzionario delle nuove idee, limitandosi alla semplice denuncia delle tristissime condizioni sociali, ma noi abbiamo già accennato al trauma del suo spirito. Anche nella semplice denuncia, l'artista s'impose un compito assai arduo: additare la crudezza d'una realtà, senza incitare all'odio, ma anche senza ambagi. Sarebbe stato facile dare un carattere demagogico alle sue pitture, ma così facendo non avrebbe risposto all'imperativo della sua umanità. La difficoltà di tale compito non è stata ancora rilevata dalla critica, malgrado sia un aspetto molto importante dell'arte patiniana.

La pittura realistica non è stata un nostro esclusivo fenomeno, perciò non si può valutare adeguatamente l'opera di nessun realista se non la s'inquadra nel più vasto movimento europeo. Accenneremo solo, a volo d'uccello, al problema, poiché esso richiede una indagine a fondo, che può essere condotta solo da chi ha la possibilità di studiare gli originali, sparsi nei vari paesi d'Europa. Notiamo subito che anche per la pittura realistica europea la corrente più valida è quella democratica e popolare, perché non si esaurisce in scene o emozioni fini a se stesse, ma raccoglie le secolari istanze degli umili, storicizzando quella spiacevole realtà, in perfetta concordanza con il fermento filosofico e sociale, che anima gli spiriti puri ed eletti del tempo. Ogni paese d'Europa ha i suoi realisti, che hanno dato il loro meglio alla nobile causa. Sarebbe normale attendersi dalla Francia i maggiori realisti umanitari, per le troppo note ragioni storiche, invece gli artisti francesi hanno sentito più la febbrile ricerca delle nuove linguistiche, che la necessità di inserirsi nella corrente di rinnovamento sociale. Forse solo Daumier ha sentito appieno l'immensa tragedia del popolo minuto; gli altri hanno reso aspetti particolari, importanti senza dubbio, non investendo però il vivo di quella sostanza, che va sotto il nome di realismo democratico. Più aderenti ad essa furono i belgi, gli olandesi, i tedeschi e il nostro Patini.

Da un esame condotto su buone riproduzioni risulta chiaro che Meunier e Patini hanno impostato il problema sociale in modo più unitario ed efficace; gli altri, Courbet, Millet, Leibl, De Groux, Israel, ecc. con i loro tesori di sentimenti e di umanità, hanno dato un contributo non indifferente a questa corrente, che aspetta ancora lo studioso.

Se saranno superati i preconcetti sul realismo e sul contenuto di esso e sarà condotto a fondo l'indagine su questo filone (nel quale se non si troveranno altissimi valori d'arte si troveranno insospettati valori culturali) il nostro Teofilo Patini troverà il suo degno posto, anche nel quadro europeo.

GUIDO COLONNA

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

IL PRIMO VITTORINI

Nel numero luglio-agosto 1954 di « Nuovi Argomenti », Vittorini ha pubblicato un suo *Romanzo interrotto.* Egli stesso ci dà alcune notizie estrinseche sulla vicenda del manoscritto, perduto e ritrovato, e sul perché la sua composizione gli s'interruppe, ai tempi della guerra di Spagna, quando tale avvenimento lo distrasse con un'improvvisa commozione e forse in lui già maturava qualcosa d'altro, un nuovo impulso a esprimersi in modo nuovo. Quel che c'interessa particolarmente, non è tanto che questo romanzo sia rimasto interrotto, e neppure questa sorta d'impressionabilità politica che Vittorini tiene a confessarci: è piuttosto il periodo di composizione, una questione di date. Scritto infatti dal gennaio al luglio del '36, secondo quanto avverte l'autore. Se riflettiamo che la *Conversazione in Sicilia* fu cominciata nel '37, e che il libro considerato in genere immediatamente precedente, del '35, è *Il garofano rosso,* l'importanza di queste date si dimostra evidente. *Il garofano rosso,* poi, apparve in volume solo nel '48; e fino a quell'anno Vittorini lasciò che a colmare la lacuna fra il *Viaggio in Sardegna* e la *Conversazione* stessero solo le pagine pubblicate in « Solaria » e in altre riviste.

Oggi, a completare il quadro del primo Vittorini, oltre al *Garofano rosso* e a questo *Romanzo interrotto,* abbiamo altre rinnovate edizioni: *Sardegna come un'infanzia* e *Piccola borghesia* presso Mondadori, e *Conversazione in Sicilia,* di cui Bompiani ci dà addirittura un'edizione illustrata. A parte l'avvenimento editoriale, il quale in sé potrebbe anche non dirci nulla, di ritornare criticamente su Vittorini, uomo e opera, si sente spesso un vero bisogno. Vittorini è forse, fra i nostri scrittori viventi, il più inquietante, il più eccitante. Oggi potremmo stendere un elenco delle varie influenze che egli ha esercitato sugli scrittori italiani più giovani. Sono stati anche tirati indebiti corollari da qualche suo, sia pur nebuloso, teorema: lui non ne ha colpa, ma si sente subito da quale ciclo di suggestioni è stato fatto derivare qualche surriscaldato dialogo, diciamo americanizzante, di qualche giovane neorealista. A proposito del neorealismo, inoltre, citiamo pure, anche a sproposito, Pavese; ma non dimentichiamo *Uomini e no.* Il realismo, o meglio il dover per forza affrontare il fatto realtà, è stato sempre un problema per Vittorini, indubbiamente. Ma mai un problema affrontato con leggerezza; mentre per tanti altri, lungi dal porsi come problema, ha preso l'aspetto di scorciatoia. Insistendo magari sul « Politecnico », ci sarebbe materia per più d'un articolo su « Vittorini e i giovani » e sul come Vittorini stesso si sia reso conto di questa sua facoltà di agire, e forse anche del bel rischio di diventare maestro, o caposcuola, o qualcosa di simile. Lasciando da parte i giovani, comunque, eccolo di nuovo a « eccitarci »: col *Romanzo interrotto,* in primo luogo, e con la nuova edizione di *Conversazione in Sicilia.*

Edizione illustrata, dunque: 188 fotografie, 169 delle quali appositamente scattate da Luigi Crocenzi. Ricordiamo ciò che Vittorini diceva nella prefazione al *Garofano rosso,* sul melodramma come genere composito e relative suggestioni in sede di tecnica narrativa. Si potrebbe parlare di questa nuova *Conversazione,* raccontata e illustrata, appunto in chiave di genere composito, visto che i due elementi mirano a un

risultato complessivo che li comprenda e giustifichi nel loro rapporto; e subito verrebbe da porre un *aut aut*: o la *Conversazione* era già un libro riuscito, e allora non aveva bisogno d'un complemento per risultare valida, o è un libro riuscito adesso, per l'opportuno sussidio delle fotografie, e allora prima era in difetto. La questione, così posta, potrebbe anche dar luogo a un difficile problema d'estetica; come pure, dato che ormai sono tutti d'accordo nel giudicare la *Conversazione* un libro riuscito, si può risolvere con un rimpianto per le vecchie edizioni e con molta diffidenza per questa nuova che viene a turbarci e a distrarci nella lettura con le sue non richieste fotografie.

Inoltre, si potrebbe prendere lo spunto per discutere seriamente sui « fumetti », o meglio sulla possibilità di esprimersi in un genere bilanciato su due elementi concorrenti al risultato d'arte. Non si può negare a priori la validità d'un fumetto illustre che ci proponga il caso della parola e dell'immagine, disegnata o fotografata, in intimo rapporto d'integrazione. Probabilmente, è in questo senso che Vittorini ha voluto questa volta « eccitarci »; e allora gli diciamo che ha avuto un bel coraggio nel tentare l'esperimento con un testo come la *Conversazione,* il quale era nato in sé e per sé, e che tutto sarebbe stato più pacifico se egli avesse fatto nascere un nuovo testo contemporaneamente alle illustrazioni. Ma poi sentiamo che tutti questi dubbi e congetture vanno oltre il fatto. Possiamo benissimo rileggere, penso, questa « nuova » *Conversazione* alla luce d'un bonario empirismo: Vittorini ha saputo scegliere le fotografie che gli servivano, le ha sapute inserire, spesso con estrema abilità, nel testo, e in fondo non ci ha dato che un « libro illustrato », un libro in cui le illustrazioni, anche se esteticamente in più, non disturbano il testo più di quanto lo disturberebbe un commento. Non siamo ancora al genere doppio: siamo di fronte a un esemplare di letteratura commentata. In questo caso ci sembra che il commento, come qualunque commento ben condotto, giovi, anche didascalicamente; che le fotografie-note siano nella maggior parte dei casi opportune, seppure in alcune si possa lamentare — pura tecnica fotografica — un po' di mosso e un po' di sfocato; e che talvolta la stesse imperfezioni tecniche di queste fotografie, buie e nebulose, finiscano per agire positivamente, in quanto un'immagine più nitida e brillante avrebbe potuto in più d'un luogo davvero tentare il testo a un rapporto superiore al commento e turbarlo o rovinarlo.

Conversazione in Sicilia è un gran libro; lo era prima, e lo resta adesso con le fotografie. Direi anzi che il suo discorso ad alta tensione, la soluzione in esso d'un felice caso di moderna carità, oggi possiamo comprenderli e apprezzarli meglio che nel 1941, alla sua prima uscita. Era un libro intenso, carico di futuro, e allora qualcosa ne sfuggì anche al più attento lettore. Oggi, per esempio, lo sentiamo spingere la sua coerenza oltre la prima metà e toccarci anche con le difficili scene del cimitero e dell'adunata ai piedi della donna di bronzo. Dovremo rileggerlo ancora, per possederlo criticamente, perché supera anche la nostra condizione d'oggi, come c'è il caso che superi la pur vivacissima coscienza critica del suo autore. Comunque, pone sempre la necessità, considerato monograficamente l'esemplare letterario Vittorini, di andarne a ricercare le origini nelle prove precedenti, per cogliere i primi segni, in poche parole, d'una singolare maturità espressiva, negli anni, come ancora si suol dire, di noviziato.

Perché è troppo facile dire che Vittorini ha saputo scegliere il tempo del suo intervento e interpretare un particolare favore delle circostanze; e dire che fra il Vittorini della *Conversazione,* e il Vittorini del *Viaggio in Sardegna,* del *Garofano rosso,* c'è soltanto l'esperienza del traduttore dall'inglese, dagli americani, e quindi concludere affermando la sovrapposizione d'un modulo a un altro con relativa frattura in mezzo. L'esperienza del traduttore c'è stata, indubbiamente, e profonda, e già i nomi degli autori tradotti, De Foë, Poe, Lawrence, Faulkner, Hemingway, Saroyan, possono indicare qualcosa di più che un'esperienza puramente tecnica. Ma Vittorini ha sempre giocato a carte scoperte, ha sempre dichiarato perfino le sue simpatie di privato lettore: tanto sincero da rischiare l'esser preso per furbo. Più volte parla del *Robinson Crusoe,* lettura d'infanzia, traducendo il quale, fra l'altro, imparò l'inglese.

Fu un'esperienza, possiamo anche dire, che egli veniva maturando dentro di sé e che si verificò al punto giusto. Nel suo sentirsi « solariano » c'era già qualcosa di ciò che lo avrebbe portato a tradurre, a cercare in fondo a se stesso, per mezzo d'un'apertura ad altre letterature, qualcosa che lo invitava, lo assillava, ed era il bisogno, per usare sue stesse parole, di portare « altre cose » a esser poesia, ovvero di portare, o riportare, la poesia nel romanzo.

« Solaria » fu una rivista, e si pubblicò a Firenze dal 1926 al 1935. Questo per la cronaca. Ma fu anche altro che una rivista. Fu una serie particolare di atteggiamenti verso la vita e la letteratura, e non senza equivoci, fu, insomma, un fenomeno di cultura non privo d'una sua complessità. Come rivista, nacque senza programma sotto la direzione di Alberto Carocci. Se mancò un programma d'esordio, non mancò però un'ispirazione centrale, la convinzione che bisognava difendere la lezione di classicismo, lo scriver bene della « Ronda ». In genere, poi, si suole dire che questi interessi rondisti furono spinti oltre i loro stessi limiti, e infatti fino a Joyce, a Proust, il cerchio d'attenzione dei solariani fu assai vasto. E qui sta il punto. Oggi, in « Solaria » possiamo anche distinguere due tempi, magari cronologicamente intrecciati. Già sul primo numero apparve una recensione di Raffaello Franchi agli *Ossi di seppia* di Montale; e se possiamo parlare di Franchi, di Carocci, anche di Bonsanti, come, più o meno, di rondisti, non sapremmo davvero dove trovare un rondismo di Montale. Il quale infatti, trasferitosi a Firenze proprio nei primi anni di « Solaria », portò fra gli amici le sue preoccupazioni e altri interessi, e molta « Ronda » venne allora dimenticata per Saba, per Svevo, accentuandosi, specie nel periodo di condirezione di Giansiro Ferrata, quel gusto per la viva letteratura d'Europa, che, in tempi di fascismo, poteva anche assumere un significato morale e politico.

Vittorini appartenne a questo secondo tempo di « Solaria »; e in proposito è utile la lettura d'un suo articolo sull'« Italia letteraria » del 13 ottobre 1929, *Scarico di coscienza,* in cui egli dichiarava la sua posizione di giovane esordiente nei confronti della « Ronda » e della cultura italiana di quegli anni. La caratteristica inquietudine di Vittorini è già chiara in quell'articolo, insieme al bisogno di costruirsi una poetica prima di tentare la poesia, il quale bisogno ritroveremo costante in lui e sempre accompagnato a una sincera vena di critico. Come critico, poi, come formulatore di istanze di poetica, Vittorini andrà un po' sempre a tentoni, ma con questa vena, con questo istinto, dovrà anche sempre fare i conti. In ogni modo, quel che interessa è che il Vittorini poco più che ventenne (ricordiamo che è nato nel 1908) era già avviato a un giro vasto d'esperienza, e l'avventurosa natura del bambino che aveva amato *Robinson Crusoe* lo disponeva a una serie di avventure letterarie da cui avrebbe saputo trarre nutrimento e frutti.

Di *Piccola borghesia,* suo primo libro (uscito nel 1931 per le « Edizioni di Solaria »), quel che impressiona ancora oggi è il fermo possesso d'un modulo narrativo sfruttato in tutte le possibilità di esiti che offriva. Si potrà discutere sul valore di questo modulo, soggetto a un generico clima fra una « Ronda » alla Cecchi e « Solaria », ma già nei primi racconti, *Quindici minuti di ritardo, Educazione di Adolfo, Raffiche in prefettura,* scritti fra il '28 e il '29, dobbiamo fermarci su qualche improvvisa verità, sulla consistenza del tessuto verbale. Vittorini non è ancora se stesso, neppure con racconti come *La signora della stazione* o *Piccolo amore,* neppure con *La mia guerra*; e intanto questi sono già, a loro modo, racconti maturi, di uno scrittore fatto e giunto a risultati degni con notevole precocità. Non solo; prendiamo l'attacco della *Signora della stazione,* che è del '30 e cioè dell'anno in cui Vittorini diventò fiorentino e solariano: « Sposarsi e partire. Era adesso sposata e partita, e contenta di vivere: si sta bene a vivere »; e sentiamo già qualcosa, perfino sintatticamente, del Vittorini che ci darà la *Conversazione.*

Un presentimento, d'accordo, appena accennato. Ma posteriore appena di un anno a *La mia guerra,* vale a dire del '32, è il *Viaggio in Sardegna* (uscito poi nel '36),

dove la ricerca d'una suggestione poetica nel ritmo della narrativa si fa più esplicito e va a finire per coerenza nella « prosa lirica » di *Nei Morlacchi* che è del '33. Sono gli anni in cui Vittorini dà inizio al suo lavoro di traduttore; non è ancora chiaro per lui ciò che tale esercizio rappresenti, ma il fatto è che il *Viaggio in Sardegna* non si risolve in un clima generico, o in una esibizione di prosa d'arte, non si appaga della pur ricercata pagina bella, e scopre sotto gli stessi intenti di calligrafismo la tipica vittoriniana vocazione all'esame di coscienza, quel suo perpetuo esaminarsi di fronte al mondo, volta per volta, occasione per occasione. A parte il risultato artistico, ogni libro di Vittorini è in primo luogo un esame di coscienza, o se si vuole, per tornare al titolo di quel suo articolo giovanile, uno scarico di coscienza. A ogni libro, a ogni occasione di libro, Vittorini si ripropone il problema generale, io e il mondo, e fa il punto. Inoltre, in *Sardegna come un'infanzia* c'è anche il germe degli « astratti furori » della *Conversazione*: « Ecco dunque, sopra il popolo scontroso e meditabondo, questo strato brioso di gente che si diverte, ride, balla, e si dà ritrovo, come se il gioco della civiltà borghese, imparato appena, desse loro il solletico.... ».

Per molti aspetti, riguardo a *Sardegna come un'infanzia*, il *Garofano rosso* costituisce un passo indietro. Diciamo così, naturalmente, pensando al Vittorini della *Conversazione* e del *Sempione strizza l'occhio al Fréjus*, perché in sé *Il garofano rosso* può anche essere un libro riuscito, o meglio, per usare parole della prefazione, una ciambella col buco, un buon libro malgrado la tradizionale estetica romanzesca. Tradizionale? Direi piuttosto convenzionale: una convenzionale poetica realistica, italiana e di fondamentale impianto ottocentesco. Ma in seno alla stessa convenzione tecnica Vittorini pone il suo immancabile caso di coscienza, agita col suo disagio l'accettata formula, seguita ad alludere a qualcosa che verrà, a ben altra ripresa di discorso.

Proprio a questo punto s'inserisce il *Romanzo interrotto*. In pace con la cronologia e con lo stesso tempo intimo di Vittorini, è veramente qui che possiamo trovare qualcosa delle eccitazioni verbali e sentimentali che caratterizzeranno la *Conversazione*. Rispetto al *Garofano rosso*, un salto, un distacco netto c'è già: sembra quasi di assistere, leggendo, al maturare dei dialoghi della *Conversazione*, all'agitarsi d'una sintassi narrativa che tenda per intima legge di coerenza all'efficacia di quei dialoghi. Un continuo rapporto fra parlato e raccontato viene stabilito e mantenuto con notevole sicurezza, e il personaggio principale, Erica, prende a svilupparsi lineare come una cantilena, particolarmente felice nei suoi incontri col personaggio della madre, quello che meglio lo commenta e accompagna. Poi la madre parte, Erica resta sola a guidare verso la vita i suoi fratelli, nuove avventure si presentano ad animare la sua miseria. Una svolta del romanzo, e neppure l'autore può dirci come avrebbe potuto mantenere un ritmo che già cominciava ad allentarsi. Ma non è certo a queste pagine che dobbiamo chiedere la fermezza del risultato d'arte: oltre i momenti d'indubbia intensità, l'interessante è che esse vengono a documentare la naturalezza con cui Vittorini si apprestava a comporre la *Conversazione* e ad assorbire l'esperienza delle traduzioni in una maturità di discorso già conquistata in senso personale. Un discorso già assai lontano dal convenzionalismo stilistico di *Piccola borghesia*, che pure si valeva di quel passato esercizio di buona scrittura e proprio per l'umiltà di quel tirocinio poteva permettersi una nuova agilità e libertà di costrutti. Vittorini non è giunto alla vivacità e al parlato della *Conversazione* attraverso il pericoloso romanticismo degli istinti e della fotografia folcloristica: assai dotta immediatezza è la sua, immediatezza apparente, di conquista, raggiunta per mezzo d'una totale dedizione alla ricerca e perciò appunto valida poeticamente. Romanzo interrotto, romanzo perduto la storia di Erica; e al tempo stesso, principale documento d'una precisa volontà di scrivere non su un piano inferiore alla letteratura, ma al di sopra della letteratura, col sostegno della letteratura, in quella zona ideale dove si affronta la poesia.

Il discorso viene ripreso con la *Conversazione*. C'è, sì, un salto: ma il salto dello scrittore che, già padrone dei suoi mezzi tecnici, prende piena coscienza di ciò che

sempre aveva cercato, scopre se stesso e la felice coincidenza fra se stesso e l'atto del raccontare. L'hanno aiutato, in questo, le traduzioni dagli americani; e in proposito si veda a pag. 24 della prefazione al *Garofano rosso,* dove molto è spiegato. Sulla linea Melville-Faulkner-Hemingway, Vittorini ha trovato il suo ambiente positivo, il ciclo delle sue corrispondenze spirituali, la prima mèta dei suoi viaggi letterari; e ci ha dato uno dei libri più intensi del nostro Novecento.

Dopodiché, è una storia che seguita. Vittorini ha continuato a coltivare la sua feconda inquietudine, a variare, ad approfondire, anche a forzare le sue formule; e viene oggi a rassicurarci sul suo futuro con la pubblicazione di alcune pagine (*Il Mondo,* 17 e 24 agosto 1954) d'un nuovo romanzo attualmente in elaborazione, pagine che compongono da sole un racconto di grande bellezza. Tutto ciò può esser materia di più lungo esame. In ogni modo è certo che egli tradirebbe la sua natura se non restasse in preda ai suoi morali e letterari, astratti furori.

Sergio Antonielli

POLEMICHE D'ARCHITETTURA

Le basi culturali dell'architettura italiana si stanno ora consolidando su alcuni motivi che man mano la discussione discrimina dalla polemica e pone sul piano dei principî acquisiti.

Nel corso degli ultimi anni il dibattito si è svolto nel tentativo di riagganciare gli interrotti legami con la cultura internazionale, ed ora per aprire una strada a nuove impostazioni dialettiche che caratterizzino la nostra architettura nell'àmbito del più vasto orizzonte europeo e mondiale dopo l'interruzione che ha tolto, per tutto il periodo bellico e oltre, quasi ogni possibilità ai nostri architetti di partecipare al movimento di revisione critica che intanto si sviluppava e prendeva una sempre più precisa fisionomia nel superamento delle posizioni raggiunte dalle prime generazioni del nostro secolo.

Le battute iniziali della ripresa italiana si sono avute in mezzo a una quantità di tentennamenti, di professioni particolari, di affermazioni assolute, di restrizioni mentali, insomma, tali che riusciva difficile distinguerne gli elementi positivi; ma questa era, senza dubbio, la situazione diffusa del dopoguerra aggravata dal costume polemico, tipico della cultura contemporanea, che ci ha ormai abituati a certe prese di posizione troppo spesso negate all'apertura verso orizzonti criticamente obbiettivi. Costume che aveva avuta una profonda, viva ragione nella prima fase rivoluzionaria del secolo, quando si era dovuti uscire da una fitta rete di pregiudizi, estremamente pericoloso, invece, in corso di riesame critico d'una situazione alla quale il momento attuale resta in ogni modo condizionato. In un simile ordine di principî appariva quindi precario il gesto di proporre un programma o una «poetica» nuovi da sostituire ai miti solari della prima architettura contemporanea: era un gesto scontato in partenza, se non altro perché, nel metodo, ripeteva gli stessi errori che si volevano addebitare al recente passato, in quanto, se certe affermazioni particolari possono essere spunto di un'originale visione creativa, nessuna premessa suppone in sé sola un fatto creativo. Il discorso potrebbe sembrare scontato in anticipo se non fosse conseguenza di un esame dei fatti: la recente bibliografia italiana d'architettura, anche la più nota degli ultimi otto anni, mostra notevoli esempi d'impostazioni critiche apertamente programmate. Esiste cioè almeno una parte della critica (e una vasta corrente di architetti) che isola il problema architettonico in un rigido schematismo concettuale, la cui immediata conseguenza è la deformazione assiomatica della visuale critica.

Può esserci, c'è, una giustificazione ideale e morale a questi pericolosi atteggiamenti «di corrente»; l'architettura moderna è ancora giovanissima non ostante le sue

vaste affermazioni. Nel dopoguerra il tempo premeva alle spalle, l'orizzonte era spianato dalle bombe e dai cimiteri. Non esisteva più niente dopo che l'unica direzione attiva dell'architettura italiana prebellica, profondamente segnata dall'esperienza razionalista, era stata troncata nel momento in cui, fuori d'Italia, il razionalismo veniva posto in discussione sulla base di nuovi contributi. La guerra aveva creato un vuoto rendendo immediatamente impossibile quella saldatura dialettica fra la declinante tradizione razionalista e le nuove tendenze che, in altri paesi, avevano oltre tutto avuto modo d'inserirsi in ambienti di maggiore apertura spirituale, a noi negata invece durante il periodo di segregazione civile imposta dal fascismo; nell'Italia prebellica la corrente di punta dell'architettura era stata rappresentata da un ristretto nucleo di polemisti e di creatori isolati nello squallore della balorda pompa imperiale, aspramente attaccati e tenuti d'occhio, tanto che l'influenza delle loro idee era rimasta circoscritta e non aveva potuto dilatare la propria azione molto oltre i limiti sperimentali. Di questo stato di cose risentirono nel dopoguerra un po' tutti gli spiriti più attenti, anche quelli più legati concettualmente al mito purista di Le Corbusier, ma non si seppe subito quale direzione prendere. Ovviamente: il tempo aveva ormai reso inattuale il solo patrimonio vivo col quale si era fatta luce una scuola italiana d'architettura. C'era urgente necessità di riordinare su nuove basi le idee, d'informarsi. Il vuoto era completo in un clima assetato di notizie, impoverito dalla materiale difficoltà di stampare costose pagine d'illustrazioni, dalla scomparsa di alcuni degli uomini migliori come Pagano, Persico, Terragni, dalla quasi impossibilità di costruire in un paese in rovina. Il dopoguerra rappresentò per gli architetti italiani una frattura senza possibilità di mediazione fra passato e presente.

Questo stato contingente favorì il rapido e quasi incontrastato affermarsi in Italia della tendenza organica, che riprendeva senza sostanziali mutazioni, spunti in gran parte acquisiti alla critica internazionale, che aveva proposta già da tempo la rivalutazione dell'opera di un grande architetto americano: Frank Lloyd Wright. Lo stesso Wright aveva offerto alla polemica armi per l'impianto di una « rivolta » contro le intemperanze razionaliste, al punto da divenire il simbolo di una posizione radicalissima, sempre più definita, anche nei propri limiti.

L'atteggiamento della critica e dell'architettura organiche si manifestò immediatamente su questo piano di denuncia intransigente del purismo e del razionalismo. Portando a fondo l'opposizione alla prima fase dell'architettura contemporanea si cercò, innanzitutto, di chiarire una sostanzialmente nuova concezione dell'architettura come espressione dello spazio. L'oggetto architettonico, si disse, è forma tridimensionale in cui la materia, la luce, il colore, il pieno e il vuoto partecipano alla creazione di un evento stilisticamente concreto. Spazio significava essenzialmente « vuoto », atmosfera delimitata da piani, aria e luce concluse da pareti, soffitti, linee, pavimenti, caratterizzato dalla particolare qualità della materia di questi elementi: era spazio « determinante » della forma, « determinato » sia dalla funzione come dalla particolarità intrinseca della visione architettonica; spazio interno, in conclusione, che da una somma di valori essenziali e immanenti si manifestava, si traduceva in espressione. proiettandosi da un nucleo vitale verso l'esterno, verso il limite periferico della forma.

L'ordine concettuale precedente alla rivolta organica era, già in questa fondamentale premessa, completamente rovesciato: la nuova concezione dello spazio interno e della qualità del materiale determinanti della forma veniva assunta dalla critica organica come pregiudiziale: lo spazio interno è elemento caratteristico dell'architettura e non esiste opera d'architettura che non sia espressione di questa istanza spaziale. Sarebbe indubbiamente difficile applicare il principio alla storia dell'arte senza giri viziosi di parole, a meno di non istituire su questa base un'assurda classifica di forme architettoniche e non. Sul piano puramente polemico poteva essere senza dubbio di aiuto credere nell'efficacia di un così fatto schema astrattivo, ma era certamente gratuito servirsene come strumento di conoscenza e di giudizio, e, in questo ordine di prin-

cipî, si può comprendere la sistematica demolizione che la critica organica ha condotto dell'opera di alcuni maestri del razionalismo, il valore limitativo di certe discriminazioni: è evidente, ad esempio, che una concezione stereometrica, composta per volumi e dall'esterno verso l'interno come quella di Le Corbusier non rientra agevolmente nello schema spaziale proposto, mentre è più facile inserirvi la seconda fase dell'opera di Gropius: quindi più valida, in quanto architettura l'opera del secondo, in realtà architetto di molto minore interesse del primo. Il preconcetto, su questa strada, ha portato ad anche più gravi e vaste « interpretazioni » critiche. Si veda, a riprova, nella non recentissima *Storia dell'architettura moderna* dello Zevi, il più attivo propagandista dell'architettura organica, la demolizione incoerente di architetti notevoli come Neutra e Breuer, al quale tanto fu legato lo stesso Gropius in un recente periodo della sua evoluzione, la ricerca di saldature dialettiche fra l'architettura attuale e le varie manifestazioni eclettiche della fine dell' '800 e dei primi del '900, i tentativi di rivalutazione del Liberty, l'ostinata ricerca di una scuola internazionale organica, in realtà affermatasi come tale in condizioni e ambienti particolarissimi. A tal punto la visuale spaziale (e altri fattori concettuali astratti) ha pesato sulle valutazioni critiche di questo autore, che il valore della sua *Storia* resta profondamente intaccato dalla mancata apertura spirituale, e si giustifica nei più ristretti limiti di un testo polemico. L'aspetto limitativo di tale concezione della spazialità favoriva pertanto il formarsi di una mentalità chiusa, imbrigliata dall'accettazione di un principio aprioristico che logicamente attendeva dalla prassi il proprio naturale svolgimento: per questa necessità di esplicazione si è avuta un'ulteriore serie di affermazioni sul come fare e come essere sul piano dell'architettura.

È stata ancora la fonte wrightiana a fornire i primi e maggiori impulsi allo svolgimento di temi particolari, al punto che, fino a un certo momento, Whrigh è rimasto quasi l'unica base di studio, non solo, e pericolosamente, sul piano delle idee. Si parlò di natura, di concezione dinamica e crescente della forma, di umanizzazione dello spazio (anche di quello concreto), di ricerca d'una nuova dimensione in cui l'individuo potesse manifestarsi ed esistere come entità complessa e continuamente mutevole, si aggredì il recente passato con una formulazione di principî, che proprio contro quel passato intendevano essenzialmente porsi. Si arrivò a schematizzare addirittura un'equazione in cui ad ogni definizione di origine purista corrispondeva un'opposta definizione organica; in questa premessa polemica si ritrovavano pertanto tutti i dati positivi e negativi della proposta organica nel quadro dell'architettura contemporanea.

Positiva, innanzitutto, l'apertura verso la visuale spaziale, sia pure limitata dall'equivoco dello spazio interno determinante della forma, e positiva l'azione di critica al razionalismo, al limite del quale esisteva ormai la formula codificata, l'avvilimento dell'esistenza nello standard e nella meccanizzazione, la piatta uniformità di un'architettura condizionata strettamente alla ricerca della forma assoluta, incapace di rispondere agli urgenti e svariatissimi compiti che gli architetti erano chiamati a risolvere.

Positiva in parte la complessa casistica che scaturì man mano da questa critica, dilatata in seguito a sempre nuovi problemi.

Fra gli aspetti negativi dell'atteggiamento organico è da riferire intanto la troppo stretta schermaglia intesa a superare il razionalismo. Può darsi, come ho accennato, che questa situazione sia stata imposta da un'inevitabile esigenza storica: in tal caso appare chiaro che il momento dell'architettura organica deve risolversi in un ulteriore passo o cedere il campo. Negativa (ed è questo forse l'aspetto più preoccupante della situazione) l'introduzione in Italia di un'accademia wrightiana, apertamente documentata nelle riviste che appoggiano il movimento. Per buona parte degli architetti organici essere tali significa principalmente riprendere elementi linguistici propri di Wright con l'aggravante che le forme che li suggeriscono sono talmente legate (forse come mai nella storia) a un ambiente, a una cultura, a un costume, a una visione distanti dai nostri, che ne risulta precario l'inserimento spontaneo nel nostro paese.

Ancora lo Zevi (è il prezzo della notorietà) ci fornisce un clamoroso esempio di questa malintesa concezione dell'istanza spaziale a p. 366 della citata *Storia,* dove si illustra un esempio di architettura organica in un ambiente tradizionale; esempio artisticamente nullo, in altro senso discutibile per l'evidente forzatura degli angoli affatto connaturata a una reale necessità distributiva e compositiva, ma intellettualisticamente voluta. A questo si possono aggiungere innumerevoli altri casi e sintomi che manifestano qual'è in essenza il pericolo, in gran parte scontato: quello che dall'architettura organica si passi al « wrightismo », cioè alla compilazione di un formulario del « come si diventa organici ».

In sintesi, il movimento ha finito per scontare, in un brevissimo giro di anni, le contraddizioni insite nella sua condizione di tendenza radicalmente polemica, che non ha saputo o potuto liberarsi dal sostrato dommatico latente nelle sue fondamentali premesse. Contraddizioni derivate principalmente dall'avere ammesso come unità di misura caratteri e definizioni particolari di una determinata visione architettonica, quella di Wright e della sua scuola, inserendoli come norme di metodologia critica sul piano del giudizio, come canoni sul piano attivo della pratica costruttiva.

Al momento attuale è necessario ormai avanzare riserve a questo atteggiamento, che compromette l'opera di un'intera classe di costruttori, molti dei quali sono attualmente preposti all'educazione dei giovani architetti nelle università: è dubbio, infatti, fino a qual punto sia lecito attendersi un contributo alla formazione di una coscienza architettonica aperta sulla scorta di troppo particolari intonazioni di tendenza.

Si tratta essenzialmente di un problema di coerenza: sia pure una corrente organica e si manifesti, ma non pretenda di avere scoperta l'architettura e si astenga dal farne la storia. Se si continuasse a commettere l'errore (più grave sul piano immediato di qualsiasi stortura interpretativa del linguaggio) di ricalcare forme già compiute, e da una personalità tanto esclusiva come quella di Wright, nell'illusione di porsi avanti e di fare dell'architettura organica, non si potrà evitare quanto sta già avvenendo altrove, e cioè che proprio l'intransigente volontà di demolizione di tutto quanto non si riconosca organico finisca per impedire l'inserimento delle proposizioni valide del movimento in seno ad altre scuole, che, oltre tutto, formano insieme la tradizione di gran lunga più diffusa dell'architettura contemporanea, che si evolve rapidamente sul piano linguistico e tecnico, che risente senza dubbio gli influssi di queste polemiche, ma che ha una sua traccia continua, sorta dal neoplasticismo e dal purismo, dall'espressionismo e dalla Bauhaus, cioè da una definita radice culturale, ove è piantata tutta l'ulteriore ricerca, sia pure condotta tanto avanti, ormai, da avere in gran parte annullate, superandole, le originarie premesse.

L'architettura organica tende ad attaccare alla base queste premesse. Non potrà arrivarci, ovviamente, che quando e dove esistano condizioni storiche, ambientali, psicologiche tali da ammetterne lo sviluppo nella direzione notata più sopra. È stata questa la condizione dell'estremo ovest americano; non appare certo la condizione dell'Italia. Da noi esistono vecchie città, vecchie isole di resistenza e un'antica cultura. Esistono vincoli ambientali ed esigenze immediate, sistemi di vita e aspirazioni che possono non coincidere con le premesse che resero spontanee altrove certe manifestazioni stilistiche: esiste, insomma, una diversa compagine umana. Anche di questo occorre tener conto, se è vero che alla base di ogni manifestazione creativa esiste un complesso tessuto storico che non è possibile superare per sovrapporvi una struttura ideale estranea.

Attualmente il rapido declino dell'euforia organica coincide con una nuova presa di posizione di altri gruppi, che finora non avevano forse materialmente potuto partecipare attivamente alla disputa. La rinascita della rivista « Casabella » può essere infatti un avvenimento per la cultura italiana, come la più importante sede di dibattito esistente nel nostro paese. La rivista ha ripreso senza etichette: ma già si avverte una maggiore apertura alla complessa problematica moderna, nella volontà speri-

mentale, nel rifiuto di formalismi, nell'agganciamento alla diretta tradizione europea, quale si è manifestata finora e si manifesta nell'opera dei suoi maggiori esponenti, cioè all'intera tradizione internazionale maturata sulla scia ininterrotta della prima fase dell'architettura contemporanea. Impostazione senza dubbio coerente e tale da garantire lo sviluppo di una situazione presente ricca di fermenti e di possibilità. Il solo pericolo insito nello sperimentalismo, potrebbe essere l'indeterminatezza quale reazione all'eccessivo rigorismo intellettualistico imperversato negli ultimi anni. Preoccupa, in questo senso, che l'apertura sperimentale consenta il protrarsi di alcuni equivoci per mano di elementi ormai noti; ma se avremo uomini capaci si potrà portare avanti lo sviluppo di una critica e di un'architettura in cui la discussione e l'oggettiva ricerca di un fare artistico e tecnico tendano all'impostazione di una nuova, originale casistica che tenga presenti i valori positivi e le aspirazioni del nostro tempo, in questa nazione, nel momento attuale della nostra cultura. Sulla quale senza dubbio incide l'apporto positivo della polemica organica e la sua appassionata ricerca di nuove istanze, che potranno contribuire, nell'ambito della vasta tradizione contemporanea, al rinnovamento del gusto.

La fase intellettualistica e polemica dell'architettura contemporanea sembra declinare, ora che il dibattito sugli estremi opposti del razionalismo e dell'architettura organica hanno perso il loro punto di convergenza nella prospettiva storica attuale: la realtà nuova che si sta determinando appare svincolata dalla stretta di questo atteggiamento, pur essendovi conseguente. Resta aperto il campo all'indagine e all'approfondimento, all'estensione delle istanze problematiche che si offrono alla nostra generazione, ma sulla base di valori ineliminabili, criticamente definiti nel corso dei primi cinquant'anni del novecento. Si può, insomma, riprendere il cammino.

RENZO MEN

PER UN FILM SULL'ITALIA
dal 1943 al 1948

La via della riconquistata libertà è stata nel nostro Paese lunga e difficile, né può dirsi, a pochi anni di distanza, che tutto ciò che alla libertà si richiama non soffra assalti ed ostacoli: da molte, troppe parti si levano voci che propongono limitazioni e divieti, invocano misure repressive contro movimenti ispirantisi ad ideologie non grate; e tutto ciò mentre ancora è in piedi una legislazione ottusamente arretrata e la vita del cittadino ne è di continuo inceppata con assurde disposizioni e goffi regolamenti. Gli stessi istituti o concetti della democrazia, per così dire, «borghese» — il Parlamento, la divisione dei poteri, la libertà di stampa o di associazione, e quelle altre libertà tradizionali che ci vengono dalla Rivoluzione Francese, e sono accolte nella nostra Costituzione — ogni giorno con maggior violenza sono attaccati anche da chi alla qualifica di borghese presuntuosamente ambisce richiamarsi fin nel titolo dei propri giornali: non ultimo esempio della confusione di idee e di lingue che regna in Italia.

Così che urgente appare la necessità di un chiarimento: cercare di comprendere sinanco il significato di certe parole che, a seconda del tono di chi le pronuncia e della parte che egli giuoca, assumono gli aspetti più diversi e lontani tra loro.

È ben possibile compiere quest'opera chiarificatrice, purché in tale lavoro sia sempre presente e dominante, non dirò una astratta obbiettività — impossibile in ogni uomo che abbia delle idee personali e non soggiaccia a conformismi d'ogni colore — quanto un metodo di giudizio, un sistema critico che consenta una sicura valutazione degli avvenimenti, senza preconcetti o settarismi.

Tra pochi mesi ricorre il decimo anniversario della Liberazione: con quale animo le nuove generazioni si avvicinano a questa data, come interpretano quei giorni sulla cui eredità, nel bene e nel male, stiamo vivendo?

Crediamo che esse guardino con non ingiusto sospetto le manifestazioni celebra-

torie che van preparandosi: cortei e discorsi, lapidi e discorsi, monumenti e discorsi: uccisa una retorica, taluno par volerne ispirare un'altra, fatta di vuote parole di circostanza, come se la Resistenza Italiana ed Europea non si fosse da sé data il più grande e dolorante ed umano monumento con le *Lettere dei condannati a morte.*

Non si vuol dire con questo che celebrazioni ufficiali politicamente non siano optune, ed anzi necessarie: pure « la virtù non istà in miracoli, ma in opere ». I discorsi non servono a nulla, non quanto meno a compiere opera chiarificatrice, di guida ed insegnamento, non indicano una via, non inducono a riflessione.

Opere dunque e non parole: ed oggi nessuna opera può essere tanto popolare, tanto diffusa, di tale immediata assimilazione come un film. Gli uomini del cinema italiano debbono partecipare a questo compito formativo per le coscienze dei più giovani, essi non possono non ricordare degnamente quegli anni: ciò che credevamo di raggiungere, il patrimonio di ideali e di speranze che i Caduti ci legarono, le delusioni e le amarezze che ci ferirono profondamente. Tutta una generazione è andata tormentandosi in questi dieci anni, alla ricerca forse del proprio posto nel mondo, certamente della conferma delle proprie idee, che quanto aveva pensato o creduto non poteva essere soltanto un sogno di ore buie, allorché la lontana libertà appariva luminosa promessa di pace di tolleranza di concorde fatica per una migliore società in un mondo rinnovato: si cercò la conferma che la civiltà sperata poteva essere costruita, si poteva lavorare per essa. L'inganno ci fu palese.

Guardiamoci indietro: lungo il cammino giacciono travolte le nostre illusioni, vani simulacri di una speranza viva soltanto in noi. E non ci resta che l'amara coscienza della sconfitta, il ripensamento delle sue cause, la tranquillità d'animo che discende dal senso di avere rettamente operato; tranquillità assoluta poiché — ed è il più alto ammonimento socratico — in qualunque campo, governo degli uomini insegnamento educazione, nessuno può rimpiangere d'aver contemplato l'ideale.

Non manca quindi materia per un film, e di non scarso interesse, che non si limiti ad un semplice pellegrinaggio sonnacchioso per luoghi noti ed argomenti sfruttati, ma un sincero tentativo d'analisi, un apporto originale per una storia d'Italia dal 1943 al 1948 (fino ad oggi si è fatta della cronaca e malamente e poco: ora è necessario procedere verso la storia).

Le idee non possono mancare per un tale film: anche se una cortina di compiacente silenzio pare elevarsi per sbarrare ogni indagine, persino il ricordo od il pensiero, su tutto ciò che riguarda quel quinquennio che non sarà retorica chiamare fatale per la nostra generazione, per quelli che oggi hanno tra i ventisei ed i trentasei anni. Bruciammo tutto, fede ideali aspirazioni per uscirne disamorati e distratti, proclivi solo allo scetticismo ed al dubbio, portati a non fidare su alcuno, ad aver orrore di ogni entusiasmo: persino di quello che completamente ci dominava, allorché pensavamo alla futura società per la quale ci si batteva.

Restituita la libertà al cittadino, riportata umana dignità nei costumi e nelle opere, aperto il Paese ad ogni scambio di idee, incoraggiati e provocati gli studi più severi più sinceri sulla nostra storia sul nostro costume, portato a fondo l'esame dei nostri vizi, delle nostre debolezze, trasformata radicalmente la struttura economico-sociale dello Stato, nulla più, della vecchia società corrotta e corruttrice, avrebbe dovuto restare in piedi: con tali speranze la nostra generazione accettò i sacrifici e le sofferenze, sopportò lutti e fatiche. L'esame di coscienza era compiuto, senza infingimenti, eravamo ben consci di tutto: *patres nostri peccaverunt et nos eorum peccata feremus.* Ma in quei peccati non s'aveva da ricadere, la casa comune doveva ricostruirsi su fondamenta nuove e ben salde, ed in essa non vizi e sopraffazione, non sfruttamento e dolori: ma giustizia ma pace ma tollerante comprensione: e sopra ogni cosa la libertà, che fu per noi una religione, quella religione sulla quale scrisse lo stupendo primo capitolo della *Storia d'Europa* il Croce — anch'Egli ormai così distante e quasi straniero — infiammandoci ed affascinandoci. Tutto ciò non accadde, e restammo soli.

Chi sta seguendo, subito dietro di noi, il sentiero della vita non deve ripetere la triste esperienza, a lui dobbiamo chiarire la nostra crisi il nostro scoramento, perché non vi sia una sua crisi un suo scoramento, perché egli possa avere fiducia e speranza in sé e nel futuro.

Fine dell'estate, il film di Maselli che mentre scrivo si sta per terminare, è indicativo di questa esigenza di chiarimento per i più giovani, anche se esso, sia per il breve periodo che esamina (i mesi intorno al settembre 1943) sia per l'età del regista e dello sceneggiatore principale — Prandino Visconti — (ambedue sotto i venticinque anni), neppure di sfuggita potrà toccare la crisi di una generazione e si limiterà presumibilmente all'esame di ciò che significò per i giovani il crollo del fascismo e l'8 settembre (e, ci si intenda, si tratta di un argomento affascinante, di questioni assai grosse ed importanti, d'una complessità veramente enorme che ci augureremmo venissero assai più studiate di quel che non siano generalmente e che speriamo vengano esaminate nel film senza compiacimenti o retoriche di alcun genere).

Il film che vogliamo deve invece approfondire una analisi della crisi della generazione che tra il 1943 ed il 1948 si maturò attraverso una duplice esperienza, prima militare (esercito regolare, partigiani, formazioni armate della Repubblica di Salò) e poi politica, e le cui condizioni oggi sono lo specchio fedele di quelle esperienze formative.

Con l'insegnamento (e quanto difettoso e manchevole!) della storia che nelle nostre scuole si ferma al 1918, con libri giornali film teatro che accuratamente eludono, per mancanza di coraggio per interventi censorii per scarso spirito storico, ogni indagine sugli ultimi anni della nostra vita che pur dovrebbero offrire immensi temi ad ogni scrittore, oggi i giovani paiono sorgere dalle tenebre, per trovarsi di fronte ad un presente che non comprendono, ad un futuro che non riescono ad intravvedere, mentre il passato è un vuoto, un abisso misterioso, al di là del quale non vi sono che le figure mitologiche care alle letture della nostra infanzia, gli eroi del *Cuore* assieme a Garibaldi e Cavour: così la linea, la continuità storica appaiono spezzate.

Non si venga poi a chiedere perché i giovani oggi appaiono di preferenza orientati verso i partiti cosiddetti di sinistra: ma proprio i due partiti nati dal tronco socialista, che un tempo pareva respingere ogni richiamo di patria e di bandiera, il PSI ed il PCI, sono riusciti ad inserire la propria tradizione nella più ampia tradizione nazionale, si sono fatti sostenitori ed artefici di una linea ideale che lega tra di loro il 1848 ed il 1945. Sono essi che profondamente intendono il vivo senso della necessità di coordinare la lotta di Liberazione, gli anni della Costituente e la stessa complessa nascita della Costituzione, con le passate vicende del nostro Paese, con il Risorgimento e le guerre per l'Indipendenza, con il periodo giolittiano che vide l'ingresso delle masse socialiste nella vita politico-sociale del Paese: la forza del passato lega a sé futuro e presente, come un tutto unico ed inscindibile (è di Rénan la osservazione che i veri uomini di progresso sono quelli che hanno il culto del passato) e non vi sono incomprensibili fratture: così alla nostra storia alle nostre tradizioni questi giovani possono senza esitazione richiamarsi ed in esse raccogliersi.

È dunque tempo che si faccia questo film sulla generazione che venne maturandosi tra il 1943 ed il 1948, è tempo che il nostro cinema affronti tema di tanto bruciante interesse. Non si opponga che la censura porrebbe divieti: quando un problema è intimamente sentito e comporta una accesa e sincera partecipazione umana, quando lo studio su di esso è condotto con vivo senso di cultura ed obbiettività, la censura — *naturaliter* vile come tutti gli istituti puramente conservatori — non avrà il coraggio od il potere di divieti: troppo sentita è l'esigenza di opere che portino chiarimento e luce, e veramente democratico l'assunto di questo film. Non temiamo, poiché tante volte il Governo della Repubblica ha proclamato in tutte le occasioni la propria fedeltà allo spirito democratico (democrazia democrazia democrazia, non è forse il suo motto?) che non potrà non consentire e rallegrarsi di un film cosiffatto.

GIORGIO MOSCON

RECENSIONI

GIOVANNI VERGA, *Lettere al suo traduttore*, per cura di Fredi Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 318.

Sono le lettere a Edouard Rod, dal marzo del 1881, in cui ebbe inizio la corrispondenza, al gennaio del 1910, anno in cui avvenne la morte improvvisa dello scrittore svizzero, conservate nella Biblioteca Cantonale e Universitaria di Losanna. Il carteggio però è spezzato da una lacuna di ben dieci anni, probabilmente dovuta allo smarrimento d'un pacco di lettere.

Anche questa corrispondenza con il Rod dà una ricca messe di notizie letterarie, e una serie di giudizi benevoli su i romanzi che lo scrittore svizzero pubblicava a mano a mano, ma non aggiunge gran che alla conoscenza dell'uomo che scrisse *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*. Verga sdegnò sempre di parlare di se stesso e di confessare agli altri i fatti propri, e il suo epistolario non rivelerà nulla o ben poco del suo animo e della sua vita. L'uomo Verga, non ostante le centinaia e centinaia di sue lettere già pubblicate, rimane illuminato meglio dalle testimonianze degli amici e degli scrittori del tempo. La sua vera vita fu nelle conversazioni con Giacosa e con Boito, con il Massarani e Pio Rajna, con Luigi Gualdo e Giovanni Pozza, nel salotto della contessa Maffei e in quello di donna Vittoria Cima, nelle riunioni in casa di Salvatore Farina; s'intravvede per riflesso negli scritti aneddotici del Barbiera, nelle biografie di Boito e di Giacosa per cura del Nardi, negli epistolari degli scrittori del secolo passato, del Martini e del Fogazzaro, per dare degli esempi, in alcune pagine di memorie letterarie del Lopez e del Pastonchi, in un iroso scatto di gelosia del Carducci, in un ricordo di Ardengo Soffici....

Ho detto a ragion veduta giudizi benevoli di Verga sui romanzi del Rod, perché in una lettera del 1890 a Felice Cameroni, critico letterario del *Sole* di Milano e vero strenuo difensore del naturalismo dello Zola e della sua opera, invece è detto: « Non credo che Zola sia in decadenza, quanto a potenza produttiva, tutt'altro. Sono quelli come Rod, che non hanno il sentimento vero dell'arte né delle idee ben definite; che vanno cercando, tastando, brancolando, e non saranno mai, mai artisti ».[1] Sono quelli come Rod in decadenza: severo giudizio per uno scrittore poco più che trentenne e ancora lontano dalla maturità. Ma non in contraddizione, se si guarda bene, con i giudizi benevoli delle lettere allo stesso Rod, i quali in tal caso sarebbero infinti. Soltanto, il giudizio detto nella lettera al Cameroni è veramente critico e assoluto, e gli altri, come sempre avviene di farne, specie nella cerchia delle amicizie o della provincia o del partito o della setta letteraria, sono relativi e temporali, affettivi quanto si voglia, ma non infinti. Però da tale qualità di giudizi si può stabilire con certezza che l'amicizia di Verga per il Rod rimase sempre superficiale, non giunse mai alla

[1] *Lettere inedite di G. Verga* raccolte e annotate da Maria Borgese, *Occidente*, a. IV, voll. X-XI, Roma, maggio 1935.

confidenza piena siccome l'amicizia con il Capuana e il Cameroni, per quel che ne dicono le lettere di Verga, già pubblicate.

Le lettere al Rod attestano che *La Duchessa di Leyra* fu scritta in gran parte se non portata a compimento. L'aveva detto Giuseppe Patanè, che conobbe Verga negli ultimi anni di vita e fu onorato dell'amicizia di Federico De Roberto, ma pochi avevano badato alla sua affermazione.[2] Infatti il 10 novembre 1898 Verga scrive al Rod: « Sto lavorando assiduamente alla *Duchessa di Leyra*.... Vi darò il manoscritto o le bozze di stampa in tempo per cominciare la traduzione prima che sia pubblicata in italiano. Il romanzo escirà nella *Nuova Antologia* nel 1° semestre dell'anno venturo, verso il maggio o il giugno ». Ma il 30 maggio 1899 osserva: « *La Duchessa di Leyra* va innanzi lentamente, e ancora nulla di positivo posso dirvene, perché sono ben lontano dall'averla terminata, e ho dovuto chiedere una proroga alla *Nuova Antologia* che doveva cominciarne la pubblicazione fra poco. Sarà invece per la fine dell'anno ». Altri accenni al terzo romanzo dei « Vinti » si hanno nelle lettere del 1899, poi cala il silenzio. Tuttavia appare evidente che Verga non scrisse della *Duchessa* soltanto le poche pagine affidate al De Roberto nell'estate del 1921, e rimane valido il dubbio che l'intero manoscritto fu distrutto o potrà ancora essere ritrovato.

Non mancano errori nel testo delle lettere verghiane e nelle note del Chiappelli. *Vagliarindi,* nella lett. del 13 giugno 1900, si deve correggere *Vagliasindi.* In quella del 20 Avril 1898 p. 107, via *Monterano* si deve correggere in *Montesano,* e *M. Pipitena,* che il Chiappelli accompagna d'un punto interrogativo perché non sa di chi si tratta, è Giuseppe *Pipitone* Federico, letterato e critico palermitano, studioso della letteratura francese, che aveva pubblicato fra l'altro *Il naturalismo contemporaneo in letteratura* (Palermo, 1886) e uno studio su l'opera di Emilio Zola. È assurdo poi che il Rod chieda notizia a Verga del tredicenne Giovanni Cena, che fu studente di lettere nell'università di Torino parecchi anni dopo ed ebbe compagni il Pastonchi e, forse, il Bontempelli (cfr. nota a p. 77). Che invece di *Cena* non si debba leggere *Cesareo*? Giovanni Alfredo Cesareo, nato a Messina il 24 gennaio 1860, nel 1883 era già in piena attività di giornalista e di critico letterario. E Luigi Capuana, che diresse il *Fanfulla della domenica* proprio in quegli anni, 1882 e 1883, conosceva già il giovane poeta messinese (cfr. *Luigi Capuana a G. A. Cesareo: 1882-1914.* Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo. Per cura di Luigi Sportelli, Palermo 1950).

In quanto al Rod mi sembra che il Chiappelli ne diminuisca troppo la figura umana e il valore dell'opera, sia nell'introduzione, sia intenzionalmente nel titolo stesso del libro. No, il Rod non fu soltanto il traduttore dei *Malavoglia,* fu il migliore critico che i nostri più grandi narratori, il Verga e il Capuana, ebbero in Francia prima di Maurice Muret, per la buona ragione che fu libero nella sua cultura di tutti i pregiudizi che invece abbondavano allora nei nostri letterati e giornalisti, quasi tutti carducciani e inclinati a giurare su la superiorità della lirica su la prosa di romanzi. Non so del Verga, ma il Capuana preferiva le pagine in cui il Rod ne studia l'opera al saggio del Croce; e Federico De Roberto, che gli fu amico, come fu amico del Maupassant e del Bourget, che gli dedicò uno dei suoi *Pastels,* più volte trattò dei romanzi dello scrittore svizzero (cfr. *Il senso della vita,* in *Fanfulla della domenica,* Roma 10 febbraio 1889; *Il Vincitore,* in *Corriere della sera,* 16 ottobre 1904....). Il Rod non fu soltanto il traduttore d'un romanzo e di qualche novella del Verga, se chiamato a ricordare Giacosa nel fascicolo commemorativo della *Lettura* — 1° novembre 1906 — poté

---

[2] *Giuseppe Patanè*: *Sicilia amorosa,* Milano, Valsecchi edit., 1946. « Fra le lettere scritte dal Verga a Giuseppe Treves, alcune degli anni 1896, '98, '99, 1901 e 1902, accennano alle diverse fasi della composizione del romanzo e fanno pensare a una *Duchessa di Leyra* scritta per intero, distrutta e poi dal suo autore riscritta in piccola parte. E così può spiegarsi l'esistenza di un solo capitolo dell'opera che ebbe « tante peripezie e tanti inciampi » (p. 186).

scrivere: « Depuis la première rencontre avec Giacosa nous nous somme revus bien de fois: à Milan, dans son grand cabinet de travail, où j'ai passé tant des bonnes heures avec Verga, Boito, Torelli - Viollier, Emile Treves, Rovetta et bien d'autres amis communs.... ».

AURELIO NAVARRIA

LUIGI RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1955, quinta edizione; GIOVANNI VERGA, *Opere scelte*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, « I classici italiani », a cura di LUIGI RUSSO.

Annuncio questi due volumi, la quinta edizione del mio studio su Verga, a cui ho dato la redazione definitiva nel 1933, dopo quella del '19, e che era apparsa proprio nell'ottobre di quell'anno, ma porta sulla pagina editoriale la data del 1920. In questo volume si ristampa anche quel saggio apparso nella terza edizione del '41, *La lingua di Verga*; e ora vi ho aggiunto, *Verga, il poeta della povera gente*, un articolo pubblicato sull'*Unità* di Roma il 27 gennaio 1952, in occasione del trentennio della morte del Verga.

Quanto al volume ricciardiano, vi ho accolto *Eva* (1873), Nedda (1874), quattro novelle della *Vita dei campi* (*Cavalleria rusticana, La Lupa, Jeli il pastore, Rosso Malpelo*) (1880), *I Malavoglia* (1881), le *Novelle rusticane* (1883), escluse *Mistero* e *Dilà dal mare, Mastro-don Gesualdo*, redazione definitiva del 1889, due capitoli della redazione del 1888, relativa all'idillio tra Isabella e Corrado La Gurna, *La Duchessa di Leyra*, l'unico capitolo a stampa a cura di Federico De Roberto, e poi del teatro *Cavalleria rusticana, La Lupa* e *Dal tuo al mio*, e infine un centinaio di lettere, indirizzate a Luigi Capuana, che erano state già pubblicate sulla « Nuova Antologia » a cura di Lina e Vito Perroni, un gruppo di lettere inedite a Mariano Salluzzo, amicissimo del Verga, e che fu professore di Igiene all'Istituto Superiore di Magistero Femminile a Firenze; e infine un gruppo di lettere a Salvatore di Giacomo e a Luigi Russo.

Preparando questo lavoro, mi è venuto fatto di osservare come si è venuta modificando in questi ultimi tempi la prospettiva storica degli ultimi cento anni della nostra letteratura. Fino ai primi del secolo la figura dominante era quella di Giosue Carducci, a cui facevano seguito le (false) geniture carducciane del D'Annunzio e del Pascoli. Oggi invece, pur facendosi buona parte all'opera di Giosue Carducci, si esclude intanto il D'Annunzio dalla letteratura narrativa, poiché i suoi romanzi furono più che altro le confessioni di un poeta o di un esteta, scaltrissimo artista ma disumano, la cui prosa di confessioni oggi annoia ed opprime un po' troppo. Non è forse più lieve leggere oggi la prosa di Daniello Bartoli, o quella di un qualche sei-settecentista come il Magalotti? E quanto al Pascoli, oramai si è d'accordo sul suo originale significato lirico, ma senza quell'esaltazione mistica dei pascoliani e senza quei rifiuti sordi degli anti-pascoliani: una poesia quella del Pascoli che si incentra nella poetica del fanciullino, una poetica fondamentalmente cattolica, a cui si erano riferiti già il Tommaseo e il Capponi, e che ora ci ritornava nello scrittore romagnolo tutta lampeggiante di un trito picchierellare di stelle. Così a poco a poco ha acquistato rilievo l'opera di Giovanni Verga, col quale noi amiamo segnare l'inizio di un nuovo periodo letterario, in cui si è fatto chiaro che dallo scrittore siciliano si parte quell'insegnamento del realismo etico-lirico, che doveva estendersi a tutta l'Italia, ancora oggi dominante come ispiratore nella letteratura nostra più elevata e di lì riversantesi nella letteratura cinematografica. Crediamo però che il cinema neo-realista significhi la fine del realismo di tipo verghiano. Ci verrebbe la voglia di ripetere la battuta del De Sanctis: « Così terminava il periodo musicale della vecchia letteratura, iniziato nel Tasso, sviluppato nel Guarini e nel Marino, giunto alla sua crisi in Pietro Metastasio. Ormai si

viene a questo: che prima si fa la musica, e poi Giuseppe secondo dice al suo nuovo poeta cesareo, all'abate Casti: ' Ora fatemi le parole ' ».

Il Verga per tanti decenni è rimasto un solitario, un incompreso, un inedito spiritualmente; ma le opere feconde di vita vivono già per sé come sintomo di un mutato orientamento degli spiriti, e lievitano dentro, e poi sono riconosciute come iniziatrici di un nuovo gusto, quel gusto che si è formato grazie alla loro apparizione e a quella sotterranea influenza, propria sempre delle produzioni vitali dello spirito. Le quali non sono poi nate senza una profonda e circolare esigenza storica. Non paia un'iperbole la nostra, se diciamo che tutta la letteratura narrativa italiana di questi ultimi novanta anni è nata sotto il segno verghiano. In una indagine storica, ormai non più rabdomantica, il Verga riesce a essere il capostipite di tutta la letteratura contemporanea.

Se dovessimo citare dei nomi, noi dovremmo fare quelli di Emilio De Marchi, ispirato al gusto d'un cattolicesimo ambrosiano, sinceramente sentito, ricco di un umore milanese, e diverso già dal cattolicesimo, o meglio dal cristianesimo di Alessandro Manzoni; poi quello di Antonio Fogazzaro, che, con tutte le sue torbidezze sensuali, riesce però a rendere un'immagine di quella che fu la vita del Lombardo-Veneto, e prima e subito dopo l'Unità, poiché lo scrittore vicentino espresse un'intuizione modernistica del cattolicesimo, che pur non ha avuto fortuna nel campo pratico per le note vicende subite dall'autore di *Piccolo mondo antico,* e in questo caso dall'autore del *Santo.* E ha trascritto cotesta sua avventura erotico-religiosa-politica nelle linee di un paesaggio il più coltivato e il più illeggiadrito dai tempi di Gian Giorgio Trissino a oggi. Un terzo narratore, degno di considerazione, è Alberto Cantoni, il quale segna un'indipendente continuazione dell'opera avviata dagli scrittori meridionali, con il romanzo *L'illustrissimo,* che giustamente è stato definito «l'epopea dei contadini padani». Nel Cantoni poi non manca nemmeno quello spirito umoresco che fu proprio non solo del Manzoni, ma un po' di tutti gli scrittori di Lombardia rispetto agli entusiasmi umanistici della Toscana e della Romagna, e alle accensioni solari e pessimistiche ad un tempo degli scrittori del trascurato Mezzogiorno.

Un quarto scrittore significativo è Federico De Roberto, di cui ormai appare chiara la filiazione diretta da Verga e da Paul Bourget, e la cui prosa non è più quella del Verga, perché è prosa a sé, tutta originale, con una patina di umorismo erudito, archivistico, quasi si direbbe notarile, che ci riporta al mondo ultimo spagnoleggiante della Sicilia nobilesca. Senza che qui si voglia ricordare in modo particolare l'opera di Matilde Serao (il verismo rivissuto in un mondo piccolo-borghese), del Di Giacomo novellatore (il verismo trasferito sul piano di un sogno musicale), di Renato Fucini autore delle *Veglie di Neri* (uno scrittore sollazzevole che riesce a dissimulare la sua intimità di pessimista), e infine di Carlo Dossi, felicissimo bozzettista delle *Note azzurre,* ma scrittore soltanto « episodico », maestro dei frammentisti dei primi trent'anni del nostro secolo, e inventore di un linguaggio genialmente alambiccato.

Chi scrive queste righe è contrario alla concezione di una sociologia letteraria di carattere messianico, ma è anche fermamente persuaso che la storia della letteratura è al tempo stesso storia della civiltà, e che non si possano mai in nessun caso presentare gli scrittori come asteroidi vaganti, perché essi si legano l'uno con l'altro non tanto per la loro personale ispirazione, sempre inconfondibile, ma per quella atmosfera eticosociale che attraversa la loro opera e che si intravede come « festuca in vetro ».

Dovremmo citare per ultimo Luigi Pirandello, col quale siamo arrivati all'estremo dell'esperienza di cotesta civiltà che vigoreggiò nella seconda metà del secolo decimonono. Con Pirandello si ha una nuova scuola, che, dipartendosi da quella inaugurata da Verga e di cui si fece banditore critico il Capuana, si dà l'avvio a un nuovo stile, aspro e discorde, che presto deve diventare lo stile europeo e intercontinentale, e che ancora oggi ci strazia, ci seduce e ci opprime. Il Pirandello precisamente si è fatto martire e confessore, e talvolta poeta, di quella pazzia trascendentale che è la logica operante di tutto il mondo contemporaneo, nella crisi che si viene determinando e per

lo jato che si spacca sempre più tra la vecchia civiltà borghese e la nuova civiltà, dominata e influenzata, si voglia o non si voglia, dal sempre più insorgente proletariato. Il Pirandello è precisamente il narratore e il drammaturgo di una indicibile pena, di un penosissimo sforzo, di una specie di agorafobia metafisica, per cui gli uomini si tramutano in fantocci, e i loro passi son incerti e divaricati, come se un'intossicazione generale impacciasse e legasse improvvisamente i tendini dei loro arti locomotori. Sono i profondi segni di una crisi di passaggio. Nel circolo della letteratura pirandelliana si svolge anche l'opera di Massimo Bontempelli. E non bisogna dimenticare Alfredo Panzini, ultimo umanista-poeta che ha dato alla nostra tormentata generazione le ultime ore di una civiltà di altri tempi, in oasi di paesaggi trascritti e trasfigurati dalle parole dei poeti del passato da Dante, all'Ariosto, al Tasso. E ci ha dato il lieve frusciare di fantasmi femminili, da Santippe a Mimì, da Berenice a Dolly e a Clodia Lesbia, tanto più captanti quanto più vaghe di reminiscenze classiche.

Non saprei dire se noi si sia già fuori da cotesta atmosfera pirandelliana, anche con narratori di valore come il Palazzeschi, il Bacchelli e il Moravia, Vitaliano Brancati e Vasco Pratolini, Jovine e Pavese e Italo Svevo; perché, se guardiamo alla vita politica, non soltanto italiana, ma dell'Europa e del mondo intero, l'umanità appare sempre divisa fra due opposte tendenze, e tutti soffrono, e soffrono perché c'è lo sgretolamento progressivo d'una vecchia società, e appaiono sempre più rilevate e resistenti le postille di un nuovo mondo. È strano: noi assistiamo e siamo martiri di una rivoluzione che non ha la caratteristica delle rivoluzioni del passato, perché le rivoluzioni si facevano un tempo sulle piazze, e perché nessuno può dire di avere in pugno la verità: gli antiquati si fanno forti della bontà della società antica, i novatori si fanno forti di vedute e di avviamenti sociali rivoluzionari, giudicando la bontà antica una bontà partigiana di « interessi costituiti », sicché in questo momento si vive in un squilibrato equilibrio, in una specie di parallelepipedo di forze, e la nostra sofferenza è analoga a quella di quei dannati dell'inferno di cui parlava Dante, che scontrandosi a mezzo il cerchio, si gridavano ontoso metro, i prodighi gridando « Perché tieni? », e gli avari gridando « Perché burli? ». Lo scrittore che uscirà da questo contrasto tra l'antico e il moderno (italiano o europeo o di altra parte del mondo che potrà essere), sarà il nuovo Ariosto o il nuovo Manzoni o il nuovo Tolstoi della civiltà contemporanea.

LUIGI RUSSO

Stanze di messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici, a cura di VINCENZO PERNICONE, Loescher-Chiantore, Torino, 1954, pp. LXXXV-89.

Attilio Momigliano a conclusione del suo fine studio introduttivo sulla poesia del Poliziano esprimeva un giudizio apparentemente perentorio sulla imperfettibilità del testo critico del Carducci, scrivendo (*Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, U.T.E.T. 1925, p. 42): « Il testo (che presento) è quasi sempre quello del Carducci, che forse non sarà rifatto e che sarebbe difficile superare ». Giudizio questo che sembra nato da una consapevolezza proveniente da un esame dei manoscritti e delle stampe che ci tramandano le *Stanze*: un giudizio filologico.

Ma il Momigliano non era un filologo, né ci teneva di esserlo; né da quella nota risulta che l'autore si sia provato in una indagine filologica. La sua affermazione scaturisce da una questione di gusto, e proprio sul gusto del Carducci batte maggiormente l'accento dell'affermazione del critico, quando, concludendo la sua nota, scrive: « nella sua edizione c'è non soltanto la prudenza necessaria per questi lavori critici, ma anche un gusto così sottile quale egli non dimostrò l'uguale in nessun'altra occasione. Lo aiutò la più raffinata conoscenza delle sfumature, della lingua e dello stile: sicché egli restituì al Poliziano tutta la sua fresca e lieve eleganza; e se anche un giorno

si scoprisse che il testo originario era diverso, si dovrebbe in ogni modo ammirare nell'edizione critica di questo poeta l'opera di un poeta squisitissimo ».

Quattordici anni prima, un filologo, Ferdinando Neri, nella sua edizione dell'*Orfeo* e delle *Stanze* per la « Biblioteca Romanica » di Strasburgo (1911), nella costituzione della quale credette inutile ritoccare il testo delle *Stanze*, formulò il seguente giudizio filologico: « il testo delle *Stanze* ricostituito dal Carducci sull'edizione princìpe e i due manoscritti Riccardiani 2723 e 1576, è tale che non credo altre edizioni possano migliorarlo; tutto si riduce ad una esitanza di scrittura tra le forme latine e quelle più propriamente volgari; a volte lo scorgiamo in uno stesso manoscritto: l'avremmo, in certa misura, fin nell'autografo ».

Questi giudizi di due insigni studiosi, la ristampa dell'edizione Carducci fatta dal Mazzoni presso l'editore Zanichelli (1912) senza il più piccolo intervento, i ben meritati elogi che i filologi espressero quando apparve l'edizione (*Le Stanze, L'Orfeo e Le Rime* di messer Angelo Ambrogini Poliziano rivedute sui codici e sulle antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da Giosuè Carducci, Firenze, Barbera, 1863), distolsero gli studiosi dal riesaminare il testo delle *Stanze*, come se il lavoro del Carducci avesse risolto ogni problema inerente a quel testo e la sua edizione fosse scevra anche di qualche svista o di qualche errore di stampa.

Non v'è dubbio che il lavoro del Carducci rappresenti un momento molto importante e decisivo nella storia della critica testuale del Poliziano volgare. Chi esamina le edizioni anteriori al testo curato dal Carducci s'imbatte in storture di varia natura: errori di stampa ed interventi arbitrari, specie dalla *Aldina* in poi, che deformano il testo del Poliziano. Il Carducci ebbe il merito di porsi il problema scientificamente e di ricorrere per primo, in modo sistematico, ai manoscritti che aveva a disposizione (i *Riccardiani* 1576 e 2723) e all'edizione princìpe (curata dal Sarzio per i tipi del Benedetti in Bologna il 1494); ebbe il merito di aver corredato il testo di un commento esemplare, in cui tutta la cultura classica del Poliziano è indicata quale l'*humus* e l'ambiente in cui fiorì la poesia delle *Stanze*; ebbe il merito di aver indagato e tracciato la storia delle edizioni, e di aver scoperto nell'edizione *Veneziana* del 1526, curata da messer Tizzone Gaetano di Pofi, la fonte di gran parte degli errori che si notano nell'edizione *Aldina* e nelle stampe successive: il che gli permise di scartare, nella ricostruzione del suo testo, lezioni che potevano sembrare buone e genuine, ma che in realtà erano la risultante di incrostazioni che, lungo i secoli, da edizioni a edizioni si erano sovrapposte, tanto da ricoprire di una patina deformante il limpido quadro dipinto dal Poliziano.

Ma nonostante tutti questi meriti — grandi meriti anche se si pensa al tempo in cui l'edizione fu curata (Firenze, Barbèra, 1863) e al fatto che ha resistito per circa un secolo —, io credo che il Carducci, se potesse rivedere la sua edizione, non sarebbe più contento dell'opera sua, né l'avrebbe ristampata senza ritoccarla, né avrebbe ripetuto col Neri e col Momigliano che non c'è più nulla da fare per migliorare quel testo; perché un'edizione, per quanto perfetta, è sempre suscettibile di miglioramento, specie quando è stato reperito nuovo materiale manoscritto e quando nuovi orientamenti e nuovi sussidi hanno maggiormente scaltrito e affinato la critica testuale.

La recente edizione delle *Stanze*, curata da Vincenzo Pernicone, si presenta con ben altro aspetto: vi si nota non solo il proposito di emendare le piccole e grandi sviste in cui è incorso il Carducci — sviste di indole tipografica, svista di probabile lettura errata dei due mss. *Riccardiani*, e omissioni probabilmente involontarie —, ma quel che è più importante, vi si nota l'impostazione e la risoluzione di problemi nuovi, che il Carducci non ebbe neppure il modo di intravedere. L'edizione Barbèra (1863), infatti, si basava particolarmente sui due mss. *Riccardiani*, sulle stampe anteriori al 1526 e particolarmente sull'edizione princìpe, su alcune varianti del codice *Oliveriano* 51 segnalate da Salvatore Betti nel *Saggiatore* di Firenze (1819) e nel *Giornale Arcadico di Scienze Lettere ed arte* (gennaio-marzo 1826), e sull'edizione romana (*Le Stanze*

di Messer Angelo Poliziano, Roma, 1804, nella Stamperia Caetani al colle Esquilino) che il Carducci, per erronea segnalazione del Betti, credette fondata sul codice *Chigiano* 2333, codice reso allora irreperibile come l'abate Luigi Fratini comunicava al Carducci che gliene aveva chiesto la collazione. Oggi che il codice *Chigiano* è stato rinvenuto a Londra presso il British Museum, dove si trova sotto la segnatura *Add.* ms. 16439, e che ci è consentito sincerarci — la qualcosa non poté fare il Carducci — quanto differisca dalla stampa romana del 1804 e quanto sia invece affine al *Riccardiano* 2723, ci è facile impostare il problema della ricostituzione del testo in maniera diversa dal Carducci, che non accolse alcune lezioni genuine del *Riccardiano,* dando maggior valore a certe lezioni della citata stampa romana, a seconda che le trovava convalidate o nello spoglio del codice *Oliveriano* fatto dal Betti, o nelle stampe antiche.

La recente edizione si avvantaggia, nei confronti del testo del Carducci, di questo nuovo orientamento del problema convalidato anche dal Codice Parigino (*Manoscritti Italiani* 1543) che il Carducci non conobbe: la stampa del 1804 e lo spoglio dell'*Oliveriano* 51 perdono valore, mentre il *Riccardiano* 2723, affiancato dal Parigino e dal già *Chigiano,* attrae maggiormente l'attenzione del critico; il che rappresenta in parte un capovolgimento del problema posto dal Carducci. Sette sono i manoscritti a noi noti che ci tramandano il testo delle *Stanze*: 1) il *Riccardiano* 1576 (R^1) ne contiene, dalla carta 131 alla 139, il primo libro; 2) il *Riccardiano* 2723 (R^2) ne contiene due libri, meno le sei prime ottave scomparse per la mancanza d'una carta; 3) il *Magliabechiano* II, X, 54 (M^1) ne contiene, tra le carte 5b-44b, il primo ed il secondo libro, meno le ultime cinque ottave; 4) il *Magliabechiano* Cl. VII, 947 (M^2) ne contiene, tra le carte 4a-9a, le prime 31 ottave del primo libro; 5) l'*Oliveriano* 51 (O) ne contiene i due libri; 6) il *Parigino* 1543 dei *Manoscritti Italiani* (P), ne contiene, tra le carte 40a-57a, i due libri; 7) il *Manoscritto Add.* 16439, già *Chigiano* 2333 (C), ne contiene i due libri, meno le ultime quattro ottave del secondo per la caduta di qualche carta. Il Pernicone ne fa nelle pp. XIII-XXI della sua *Introduzione* una puntuale ed esauriente descrizione. Quindi passa (pp. XXIII-XLVI) a descrivere le stampe dalla *princeps* all'edizione milanese del Silvestri, considerandone valida la storia tracciata dal Carducci e che può brevemente riassumersi nella maniera seguente. La storia delle edizioni può essere distinta in *tre età.*

Il modello delle edizioni della prima età (1494-1541) è la *Bolognese* (B), preparata da Alessandro Sarzio amico del Poliziano, e dedicata ad Antonio Galeazzo Bentivoglio; fu stampata dalla tipografia di Platone dei Benedetti nell'agosto del 1494, a insaputa del Poliziano e quando questi era in fin di vita. Le edizioni della seconda età (1541-1728) ebbero come base l'*Aldina* (Venezia 1541), che è pessima perché fu esemplata sulla *Veneziana* del 1526 contaminata dagli interventi arbitrari di messer Tizzone Gaetano di Pofi, quel Tizzone che aveva *revisto* il testo della *Fiammetta* (Venezia 1523) e del *Teseida* (1528) e che faceva concorrenza a Girolamo Claricio revisore dell'*Ameto* e dell'*Amorosa visione.* Modello delle edizioni della terza età (1728-1825) è la *Padovana* stampata presso Giuseppe Comino (1728); fondamentalmente segue il testo dell'*Aldina,* salvo qualche timido tentativo di correzione col soccorso di qualche vecchia stampa anteriore a quella del 1526. L'edizione milanese del Silvestri (1825) chiude la terza età; essa fu considerata da Salvatore Betti « fra tutte le altre pregevolissima », ma non priva di errori e di lezioni non genuine, come si poteva dedurre dal confronto « del codice *Oliveriano* e di alcune antiche stampe ». La convinzione della validità di questa storia tracciata dal Carducci deriva al Pernicone da un'accurata collazione delle stampe, e particolarmente della *Bolognese* (B) e della *Aldina* (A). In quest'ultima sono visibili e rilevanti gli interventi di messer Tizzone, i quali consistono non solo nella tendenza a eliminare gli oscillamenti (*amono* in *amano, presono* in *presero*), e a trasformare forme arcaiche in forme più moderne (*amassi* terza persona singolare dell'imperfetto congiuntivo, in *amasse*; *el, e,* articoli maschili, in *il, i*; *le madre* in *lemadri*; *sanza* in *senza*) il che, seppure allontana dalla forma genuina, non nuoce alla retta interpreta-

zione del testo; ma, quel che è più grave, spesso si tratta di interventi che sostituiscono parole e modificano costrutti. Il Pernicone rassegna un elenco di 57 passi, in cui tali interventi arbitrari sono evidenti e gravi, e (pp. XXXV-XXXVIII) ne indaga le ragioni che, tavolta, sono offerte dal testo errato di B. In questo elenco ho notato una svista considerevole a pagina XXXVII: la lezione *cantar* tramandata dai mss. R^1 R^2 *C P* è attribuita ad *A*, *cantor* a *B*; se così stessero le cose dovremmo ammettere o che messer Tizzone abbia avuto un'ottima intuizione nel congetturare, oppure che abbia attinto ai mss.; invece la lezione *cantar* è di B, e la lezione *cantor* è di A.

Il capitolo III dell'*introduzione* (pp. XLVII-LXXII) è dedicato alla *classificazione dei testi*, in cui il Pernicone rivela una tecnica filologica non comune. È impossibile rassegnare in questa nota tutto il lavoro di collazione dei mss. e di *B*; mi limiterò a indicarne le conclusioni. I mss. M^2 *O* possono essere eliminati perché risultano: M^2 trascritto da un testo a stampa derivato da *B*, ma non ancora contaminato dagli interventi di messer Tizzone; *O* ha il medesimo contenuto di *B* con la lettera del Sarzio che segue le *Stanze* anziché precederle, e in quasi tutte le lezioni, in cui si discosta dalla tradizione manoscritta, va d'accordo con *B*.

I mss. R^2 *CP* sono affini per caratteristiche comuni che rivelano la loro discendenza da un unico manoscritto: il primo libro delle *Stanze* è accompagnato da didascalie, il secondo è preceduto dal titolo latino *liber secundus* ed è privo di didascalie marginali; vi sono due lacune nel secondo libro, e cioè, al posto dei versi 4-8 dell'ottava 12ª e dei versi 2-8 dell'ottava 14ª v'è spazio bianco. Ma l'affinità risulta più stretta tra R^2 *C* che contengono altre rime del Poliziano, la lettera a messer Carlo Canale e l'*Orfeo* che in *P* mancano. Però bisogna aggiungere che per il testo delle *Stanze* sono più strettamente affini *CP* di fronte a R^2, e che *C* è il più corretto di tutto questo gruppo.

Il ms. R^1 è indipendente dal gruppo R^2 *CP*; tale indipendenza risulta dal fatto che: 1) contiene il solo primo libro delle *Stanze* senza didascalie marginali, ed è privo del titolo dell'opera e del nome dell'autore; 2) il testo non concorda con nessuna delle varianti caratteristiche che distinguono il gruppo R^2 *CP*; complessivamente è abbastanza corretto, ma non vi mancano errori e qualche variante possibile.

Il ms. M^1 presenta, nel libro secondo, il testo delle *Stanze* continuamente manomesso; la lezione è molto scorretta; ha le lacune, nelle ottave 12ª e 14ª del secondo libro, come R^2 *CP* e concorda con *CP* nell'errore del verso 7 dell'ottava 97 del primo libro (*irato* al posto di *adunca*), e nella variante al verso 6 dell'ottava 102 dello stesso libro (*al collo* invece di *intorno*); ma possiede alcune varianti in disaccordo con R^2 *CP* e con R^1 che concordano invece con *B*; è da escludersi però che sia stato esemplato su *B*, particolarmente per le lacune indicate che in *B* non esistono. In sostanza si può concludere che M^1 concorda con *B* solo per alcune varianti (o errori) che riguardano il primo libro; per il secondo libro M^1 complessivamente concorda, salvo la posizione disordinata di alcune ottave, con il gruppo R^2 *CP*: avrà attinto perciò ad una comune fonte di *B* per il primo libro, e alla medesima fonte di R^2 *CP* per il secondo libro.

L'edizione Bolognese (B) che porta la data 9 agosto 1494, che fu curata dal Sarzio ancor vivo il Poliziano e a sua insaputa, e che contiene le *Stanze*, l'*Orfeo* preceduto dalla lettera a Carlo Canale, la stanza *Che fai tu Ecco* e la ballata *Non potrà mai dire Amore*, deriva da un codice del medesimo tipo del capostipite di R^2 *CP*, con la differenza che *B* ha le didascalie nel secondo libro e non ha le lacune nelle ottave 12ª e 14ª del secondo libro. Le didascalie del secondo libro, che non esistono nella tradizione manoscritta, è da escludersi che siano del Poliziano, ma si manifestano come evidenti integrazioni dell'editore di *B* o dell'amanuense di quel codice da cui *B deriva*; e ciò risulta particolarmente dalle didascalie che si trovano ai margini delle ottave 15ª, 35ª e 43ª; mentre i versi che colmano le lacune esistenti in R^2 *CP* e M^1 sembrano opera del Poliziano. Quindi il Sarzio si servì di un manoscritto che possedeva il testo integro anche nelle due ottave indicate del libro secondo, d'un manoscritto indipendente dal capostipite di R^2 *CP* come appare anche da certe varianti: alcune in comune col solo M^1,

altre in disaccordo con M^1, M^2 *CP*, R^1. Di queste varianti di *B*, alcune si rivelano quali evidenti errori, altri come il risultato dell'intervento di un correttore, altri, infine, di scarsissima importanza. Da questa inchiesta risulta che il testo delle *Stanze* c'è pervenuto attraverso tre tradizioni rappresentate: 1) da R^2 *CP*; 2) da R^1; 3) da *B* (M^1 per il primo libro); il maggiore affidamento, conclude il Pernicone, si ha nel gruppo R^2 *CP*. La preferenza del gruppo R^2 *CP*, che io accetto, può sembrare strana al lettore che si accontenta di questo mio veloce *excursus* e non legga le pagine del Pernicone nelle quali tutto è documentato, e magari non integri tale lettura con la consultazione del materiale manoscritto che io ho avuto il piacere di controllare passo per passo. L'edizione principe (B) fu indubbiamente esemplata su un manoscritto che, fra le altre qualità positive, aveva il vantaggio, di fronte al gruppo R^2 *CP*, di essere integro; fu curato dal Sarzio, il quale aveva tutti i requisiti per essere considerato anche dai posteri quale ottimo editore. Era familiare del Poliziano ed esperto conoscitore delle opere del poeta umanista. Di lui parla con molta stima il Poliziano in una lettera ad Aldo Manuzio (*Angeli Politiani operum, tomus primus*, Lugduni, apud Seb. Gryphium 1546, lib. VII, p. 196) « Alexandro Sartio cottidie plus debeo, tibique esse eum familiarem summopere gratulor. Vir est profecto syncerus, candidus, amoenus, idem fidus, acer, ingeniosus, experiens. Hunc velim meo nomine plurima salute impertias, quando me assidue laudat, estque non inter postremos Pici nostri familiares ». Inoltre, nel pubblicare la versione latina di Erodiano pei tipi del Benedetti, il Poliziano lo raccomanda ad Andrea Magnanimo, nel maggio del 1494, come il migliore revisore del testo « magis idoneum habere magisque ex usu tuo neminem possis quam Alexandrum Sartium civem tuum, literatum hominem nostrique studiosum, tum quod ego in hac re primum puto neutiquam in amici negotio domitantem ». Anche due lettere del Crinito al Sartio (incluse fra la corrispondenza del Poliziano, ediz. citata, p. 383 e p. 389) attestano la stima che questi godeva come studioso e profondo conoscitore delle opere del poeta umanista « .... tu enim, quod omnes iam norunt, sive Politiani manibus hoc debeas, sive debere te putes, hoc totum in te oneris reclinasti, ne quidem omnino ab eruditis desideretur, quod ingenio partum Politiani et industria effectum est; rem profecto, et te dignam, et in qua laudem tuo nomini haud immerito amplam concilies »; stima però che gli studi moderni hanno messo in discussione. Da Leon Dorez (*Études Aldines*, in « Revue des Bibliothèques », VI (1896), pp. 311-326) a F. Patetta (*Una raccolta manoscritta di versi e prose in morte di Albiera degli Albizzi*, in « Atti della reale Accademia delle scienze di Torino » LIII (1917-18) pp. 290 sgg.), ad A. Perosa (*Studi sulla tradizione delle poesie latine del Poliziano*, Le Monnier, Firenze, 1954) è stato un susseguirsi di ricerche che hanno scrollato fortemente l'attendibilità dell'*Aldina* (1498), nella quale — come hanno dimostrato largamente gli studiosi qui ricordati — le opere latine e greche del Poliziano, edite a cura del Crinito e del Sarzio, risultano qua e là contaminate da interventi arbitrari; per cui la fiducia nel Sarzio quale editore scrupoloso ci appare gratuita ed ingenua. Inoltre per le opere in volgare esistono ragioni ben diverse da quelle che gli studiosi ricordati hanno indicato per le opere latine, che potrebbero giustificare un intervento da parte dell'editore critico. Si sa oggi, e lo sapevano anche i contemporanei del Poliziano, in quanto poco conto l'autore tenesse le sue opere in volgare: opere scritte alla svelta (vedi lettera al Canale a proposito dell'*Orfeo*), opere lasciate a mezzo per cause varie (le *Stanze*).

Il Sarzio nella lettera al Bentivoglio, anche se dichiara di aver stima nelle *Stanze* come cose eleganti e belle, nota che sono *imperfecte* (cioè incompiute) *et incorrecte* (cioè bisognose di revisione formale); questa revisione egli la fece e i segni del suo frequente intervento appaiono in vari punti della sua edizione: il Pernicone ne cita alcuni esempi (pp. LXV-LXXI) chiarendo le ragioni che indussero l'editore critico ad intervenire. L'edizione curata dal Sarzio (B), quindi non può avere per il critico del testo un particolare valore; essa deve essere considerata alla stregua di altre testi-

monianze manoscritte, con l'aggravante della sicurezza, da noi acquisita, che in essa esistono lezioni di derivazione dubbia. Il problema del testo si pone così chiaramente: per il primo libro abbiamo l'accordo di tre tradizioni indipendenti fra di loro (*R*² *PC*, *R*¹, *BM*¹), per il secondo libro abbiamo l'accordo di due tradizioni indipendenti fra di loro (*R*² *PC*, *B*): per cui, nel caso di disaccordo fra le tre tradizioni (primo libro), l'accordo di due contro una dovrebbe, in genere, garantire la lezione genuina; nel caso di disaccordo fra le due tradizioni (libro secondo), la preferenza, in genere, si dà all'accordo del gruppo *R*² *PC*. Ne deriva un procedimento da « recensione chiusa » — per usare un termine del Pasquali — in cui spesso interviene il *iudicium*. Soccorre per il colore linguistico del testo — è un fatto certo, scrive il Pernicone, che poeti e prosatori in volgare dell'ambiente mediceo del secolo XV amano colorire la loro lingua letteraria, che ha per fondamento l'esempio dei grandi Trecentisti, con forme della parlata fiorentina del loro tempo — il controllo che può essere esercitato sui manoscritti delle *Stanze* per mezzo delle lettere autografe in volgare del Poliziano, delle quali esiste un discreto numero nell'Archivio di Stato di Firenze. Il risultato di questo controllo, che ha dato conclusioni soddisfacenti, è esposto dal Pernicone nelle pp. LXXV-LXXXV della citata *Introduzione*.

Da tutta questa fatica intelligente, paziente e puntuale deriva alla recente edizione, in confronto col testo Barbèra, un notevolissimo vantaggio: circa 270 lezioni (salvo sviste nel computo) ha segnalato e discusso il Pernicone nelle sue note al testo, discostandosi dalle lezioni adottate dal Carducci. Alcune delle quali sono d'importanza notevole o per cambiamento di costruzione, o di parole di significato diverso. Ne cito alcune, indicando in parentesi le lezioni del testo del Carducci: I, 5, 2 volar (voler); 24, 6 vegna (vengo); 26, 6 seguial (seguia); 28, 1 qualor più l'aer (qual'or l'aer); 32, 4 al lion (il lion); 33, 2 romper (rompe); 40, 4 e l'una e l'altra (l'una all'altra); 41, 4 tutto era (era già); 43, 3 dall'aurea (dell'aurea); 47, 4 de' quai tutta dipinta era sua (de' quali era dipinta la sua); 49, 3 forse se' tu (forse che se'); 54, 2 questi arbor (quest'arbor); 54, 5 dell'alte (dall'alte); 58, 5 donna ha in (donna in); 59, 6 ha (han); 60, 5 sola (solo); Ecco (eco); 77, 1-2 Con tal milizia e suoi figli accompagna Venere bella, madre delli Amori (cotal milizia i tuoi figli accompagna Venere bella, madre degli Amori); 97, 6 Celio (Cielo); 99, 2 frusto (fusto); 104, 3 dalla (della); 115, 6 le dolce acerbe cur (li dolci acerbi lai); II, 6, 6 tremar faccin l'aier (faccin l'aer tremar); 13, 4 ardea (arde); 15, 8 vedrèn.... alzarsi (vedrem.... alzare); 16, 5 dolce (fero); 21, 7 com'e suo' alati (come i presti suoi); 24, 3 dal (del); 27, 7 dolce all'entrar, all'uscir troppo amara (dolce al principio, alfin poi troppo amara); 34, 5 vede (vedea); 38, 1 il carro (il giorno); 44, 7 mie (ma).

All'elenco delle 270 lezioni, segnalate e discusse dal Pernicone nelle sue note, bisogna aggiungere altre 254 lezioni che la recente edizione ha adottato in discordanza col testo del Carducci senza segnalarle nelle note, né discuterle, e ciò o perché il Pernicone ne aveva parlato nell'*Introduzione*, o perché nell'apparato critico sono state indicate come particolari lezioni dei due *Riccardiani* e di *B* che il Carducci tenne a base della costituzione del suo testo. Solo 4 lezioni (salvo mie sviste nel controllo), sono rimaste fuori da ogni indicazione: I, 53, 6 il Carducci ha *tua* secondo *R*¹ *R*², mentre il Pernicone ha *tuo*; I, 106, 8 Carducci ha *i piedi* secondo *R*², mentre il Pernicone ha *e piedi*; II, 41, 4 Carducci ha *e di pace* contro tutta la tradizione manoscritta e contro *B*, mentre il Pernicone ha *di pace*; I, 118, 8 ha *cantar* secondo tutta la tradizione manoscritta e *B*, mentre il Pernicone ha *cantor* che è l'unico errore di stampa da me riscontrato nel suo testo delle *Stanze*. Di queste 254 lezioni, che il lettore può da sé vedere ed appurare la genuinità sulla base dell'apparato critico fornito dal Pernicone, confrontandolo col testo del Carducci — avverto che sarebbe errato fare tale confronto con la ristampa dello Zanichelli (Bologna 1912) perché è qua e là contaminata da errori; cito qualche esempio: Barbera I, 10, 4 *freddo*, Zanichelli *fiero*; Bar. I, 38, 8 *dolceza*, Zan. *dolcezza*; Bar. I, 39, 3 *rabbiosa*, Zan. *rabbioso*; Bar. I, 53, 7 *belleze*,

Zan. *bellezze*; Bar. I, 85, 2 *piaggia*, Zan, *piaga*; Bar. II, 1, 8 *misse*, Zan. *mise* — indico alcuni esempi più significativi, trascurando altri che si ripetono qua e là per tutte le *Stanze* (includo tra parentesi le lezioni del Carducci): I, 7, 8 mentr'io (mentre io); 9, 3 aere (aer); 9, 5 il giovene (el giovane); 12, 5 li avessi avinto (gli avesse avvinto); 12, 6 dua (due); 13, 1 ceco (cieco); 15, 7 biltà (beltà); 24, 7 veggian (veggiam); 38, 4 sovra (sopra); 43, 6 suo (sue); 44, 3 aier (aer); 47, 5 puose (pose); 52, 2 vegno (vengo); 52, 3 mia (miei); 54, 5 essala (esala); 63, 3 veggiono il cel (veggono il ciel); 66, 3 pastori (pastor); 82, 1 sanza (senza); 100, 4 riderli (ridergli); 108, 1 Nettunno (Nettuno); 112, 7 aizono (aizano); 121, 7 triunfante (trionfanti); II, 9, 3 crudele (crudel); 16, 7 gite (giten); 24, 6 discoverse (discoperse); 46, 1 vegno (vengo).

Ho detto che il procedimento adottato dal Pernicone nel ricostituire il testo è quello della « recensione chiusa »; né si poteva fare diversamente di fronte a una tradizione come è quella attraverso la quale ci sono giunte le *Stanze*. Ma chi esamina l'apparato critico nota che talvolta viene accolta nel testo qualche lezione o che è testimoniata da un solo manoscritto, o che è contro tutta la tradizione manoscritta e contro la stampa *B*. In questi casi è intervenuto il *iudicium* a decidere, sorretto dall'*usus scribendi* dell'autore, e il Pernicone è espertissimo delle consuetudini linguistiche del Poliziano. Io sono d'accordo con lui quando, per esempio, in I, 18, 7 accoglie nel testo *monton* contro tutti i manoscritti e contro *B* che hanno *montoni*, anche perché alcuni manoscritti portano il segno di espunzione sotto l'ultima lettera, quasi a voler dire che si tratta di un sostantivo plurale, che però deve essere letto senza far sentire la vocale finale, evitando così un verso ipermetro che quasi mai si nota nelle *Stanze*. Lo stesso dicasi di I, 69, 7 dove è accolta la lezione *omer*, mentre i manoscritti hanno *omeri*; e di II, 3, 8 dove è accolta la lezione *man* contro i manoscritti che hanno *mani*. Si può esser anche d'accordo quando accoglie in I, 24, 6 la lezione *vegna* testimoniata soltanto da R^1 R^2, contro la lezione *vegno* tramandata da *C P B*, perché è richiesta dal costrutto sintattico; e in I, 57, 1 dove adotta col revisore di *C* la lezione *E'*, contro gli altri manoscritti che hanno *Et*, perché ne risulta un senso più perspicuo; e in I, 77, 1 dove il Pernicone congettura *con tal*, contro i manoscritti e contro *B*, che hanno *cotal*, perché la congettura è possibile (probabilmente nell'archetipo mancava o si leggeva male il segno tachigrafico di *n* sovrapposto alla vocale *o*) e ha il pregio di rendere più chiara la frase; come è più chiara la frase anche in I, 94, 5 accogliendo nel testo la forma avverbiale *sovresso* in accordo con R^1 R^2 M^1 contro *C* che ha *sovra esso* e *P* che ha *sovra essa* ecc. Ma discutibile appare la lezione accolta in I, 10, 8 *o verde faggio*, dove *verde* appare come una zeppa messa lì per far tornare il verso, mentre si poteva accogliere *o ver di faggio* con R^1, e dare al verso un andamento più veloce, evitando anche un inutile riempitivo. E in I, 74, 2 al posto di *Pace* si poteva con *C* accogliere *Paci*, suggerito dall'esempio del Petrarca: *Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci*; pure in I, 106, 5 sembra preferibile alla lezione adottata *le qual* l'altra testimoniata da *C P*, cioè *le quai*. Inoltre in II, 17, 3 la lezione *comito* che è solo dell'*Aldina*, per quanto si presenti come *lectio difficilior*, non mi sembra degna di fede dopo quel che si è già detto di questa edizione, tanto più che tutta la tradizione manoscritta e *B* hanno *gomito* che è buona lezione. Altrettanto sospetta appare in II, 38, 5 la lezione *Oeta* che è contro tutta la tradizione manoscritta e contro *B* che tramandano *deta* (che può interpetrarsi d'Eta); infatti l'espressione latina *Oeta* si traduce in italiano *Eta*; in Virgilio Egl. VIII, 30 *sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetam*, e in Catullo 62, 7 *nimirum Oetaeos ostendit noctifer ignes*, e in cento altri esempi, la lettura metrica è *Eta* mai *Oëta*; per cui io credo che la lezione *d'Eta* tramandata concordemente dai manoscritti e da *B* sia genuina e, quindi, da includersi nel testo. Molti dubbi suscita, infine, in I, 110, 6 la lezione *prese*, ma in questo caso non saprei cosa suggerire. Questi piccoli e insignificanti nèi non tolgono alcun pregio al lavoro dotto e intelligente del Pernicone che ha ridato alle *Stanze* il loro primitivo aspetto, liberandole da quasi tutte quelle incrostazioni e

da quelle macchie prodottesi lungo il corso di circa cinque secoli e che ne velavano l'antico nitore.

Un *glossario* e un *indice dei nomi propri* chiudono il volume che degnamente inizia la collezione dei testi della *Biblioteca del « Giornale Storico »*.

VINCENZO ROMANO

JEAN JAURÈS, *Storia Socialista della Rivoluzione Francese*, a cura di Gastone Manacorda, Milano, Cooperativa del libro popolare, 1953 e sgg.

La *Cooperativa del libro popolare* sta portando a termine la pubblicazione di una traduzione italiana della *Histoire socialiste de la Révolution française*. Dopo l'apparizione del primo volume dedicato alla *Costituente*, del maggio 1953, i successivi previsti nel piano dell'opera sono apparsi regolarmente, cosicché oggi, pubblicato già il settimo dedicato alla *Gironda*, si può ritenere prossima la conclusione di questa impresa editoriale. È per molte ragioni che questo felice sforzo va segnalato e sottolineato. Intanto perché è l'unico di tre tentativi fatti in Italia in diverse riprese che sia giunto vicino alla meta, e con la sicurezza di raggiungerla. Il primo si deve all'editore Mongini di Roma, che nel 1900, parallelamente all'apparizione dell'originale francese, cominciò a stampare in Italia una traduzione dovuta a Garzia Cassola, Alessandro Schiavi e Giuseppe Pinardi. Ma non si andò oltre il primo volume. Il tentativo fu rifatto a Milano nel 1926. La Editrice Lavinia iniziò la pubblicazione in fascicoli della *Storia della Rivoluzione francese* a cura di G. Bottero e F. Orano. Sintomatica la soppressione nel titolo dell'aggettivo « socialista ». I tempi evidentemente consigliavano prudenza e accorgimenti speciali. Ma anche allora gli iniziatori, che erano socialisti come nel 1900 e come l'Autore stesso dell'opera, non andarono oltre i primi cinque fascicoli del primo volume: *La Costituente e la sua opera*. Cercare le cause e il significato di questa specie di primogenitura socialista in Italia (e qui pensiamo anche a Gaetano Salvemini) per ciò che riguarda studi ed iniziative editoriali attorno al grande moto e del fatto che oggi questa primogenitura sia da un lato fortemente confermata e affermata da una serie di studi molto importanti e dall'altro ben scarsamente contestata da altri settori culturali, cercare dicevo le cause e il significato di questo fatto significherebbe scoprire i limiti piuttosto angusti del mondo culturale nazionale come si è andato formando sul patrimonio e del patrimonio di interessi mentali e miti e aperture del Risorgimento.

Ma tutto questo importerebbe non uno, sì molti discorsi e ci allontanerebbe molto dalla *Storia socialista* di Jaurès e da questa traduzione italiana, nella quale va segnalata e tenuta ben presente la introduzione dovuta a Gastone Manacorda, che ha l'estensione e l'impegno di un saggio autonomo dedicato a Jaurès e alla sua opera di storiografo. Prima dello scritto del Manacorda, nel 1948, Franco Venturi ci ha dato il non dimenticabile saggio su *Jean Jaurès e altri storici della Rivoluzione francese* (Einaudi, Torino, 1948), ma diversa è l'impostazione dei due lavori, diversa la direzione di ricerca ed analisi, diversi, ma non contrastanti né contrapposti, i risultati. Sono due punti di partenza egualmente validi. Per il Venturi si trattava di enucleare dalla concreta esperienza politica dello storico socialista i problemi storiografici che animano la sua storia, di studiare concretamente nel suo farsi la genesi di un moto di pensiero, che dall'esame e dagli impulsi del presente si volge al passato rivoluzionario, per leggervi come in una filigrana il messaggio dell'avvenire. L'analisi della *Histoire* ha perciò la suggestione ambivalente di un'immagine vista e presentata in una nitida trasparenza come la proiezione nel presente di una realtà passata, che vive però nei problemi e nelle soluzioni del presente e del futuro. Su questo moto di pensiero, su questa concreta esperienza politica e intellettuale è innestata la corrente storiografica che fa capo a Jaurès e riprende il filo che attraverso Buonarroti e Babeuf riconduce direttamente alla grande rivoluzione.

Il Manacorda non dimentica né sottovaluta questa esperienza politica, questo tentativo di ripensamento « socialista » del grande evento, che è anche il tentativo di risalire alle origini della Francia e dell'Europa moderna, per definirsi come e in quanto « socialista » in esse e di fronte ad esse, ma prima di tutto si preoccupa di fare il punto della storiografia sulla Rivoluzione nel momento in cui Jaurès mette mano alla sua opera e insieme esamina il fronte politico-storiografico per stabilire esattamente quale è il posto che alla *Histoire socialiste* compete. Posto molto importante anche per il Manacorda, perché proprio all'opera del Jaurès e alla svolta che essa segna si deve il raggiungimento dei risultati più fecondi.

La seconda parte della introduzione affronta direttamente il pensiero del Jaurès e la sua opera fondamentale. I presupposti ideologici dell'opera e il « socialismo » dell'Autore prima di tutto, nei loro rapporti di consentimento e dissenso con il materialismo storico, col marxismo. Una analisi rigorosamente concettuale dunque, di cui la *Histoire socialiste* è la materia e l'oggetto, ma non lo scopo unico e limitato. L'esame trascende facilmente dalla singola opera isolata all'Autore, a tutto l'Autore. Ed ecco studiata nella sua portata, nei suoi limiti, nelle sue riserve l'adesione del Jaurès al marxismo, la sua posizione politica, la natura e il contenuto del suo riformismo. Inquadrato in questa estesa analisi, corroborato e reso più netto dalla coscienza dei limiti e delle deficienze che in un'opera di così vasta concezione non possono non essere, il giudizio conclusivo del Manacorda sull'opera e sul suo Autore suona quanto mai chiaro e convincente per la penetrazione e per il calore che lo animano. E al riformista e socialdemocratico e marxista con riserve Jaurès cinquanta anni dopo l'apparizione della sua opera, i cinquanta anni del leninismo e della Rivoluzione d'Ottobre, è toccata la fortuna, non cieca una volta tanto né capricciosa, di essere misurato con lo stesso metro con cui volta a volta aveva misurato i protagonisti della Grande Rivoluzione. Una storia la sua, con i difetti inevitabili, « la cui grandezza sta nel problema politico che la anima da cima a fondo e che per essere dichiarato fin nel titolo dell'opera non è mai un tranello teso alla verità, ma è anzi l'aculeo che spinge lo storico alla ricerca della verità. Senza di ciò, senza porsi consapevolmente e dichiaratamente dal punto di vista delle nuove forze in progresso, Jaurès non avrebbe aperto alla storiografia della Rivoluzione le nuove strade che essa ha percorso dopo di lui, e che hanno condotto alle posizioni oggi scientificamente più solide e più autorevoli » (p. LVIII-LVII).

GIOVANNI COTTONE

LIBRI RICEVUTI

Per mancanza di spazio si rimandano al prossimo numero gli annunci critici su vari notevoli libri. (N. d. D.)

LEON BATTISTA ALBERTI, *Opuscoli inediti. Musca, Vita S. Potiti*, a cura di C. GRAYSON, Firenze, Olschki, 1954, pp. 88.

Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, vol. VI, Roma, 1954, pp. 331. — Il volume contiene due saggi molto importanti di GUIDO QUAZZA, *Il problema italiano alla vigilia delle Riforme (1720-1738) (L'acquiescienza lombarda e modenese verso Vienna, Firenze e Parma nella crisi sociale e dinastica, Il Mezzogiorno dalla soggezione all'indipendenza, Venezia, Genova e Roma conservazione e neutralità, Il Piemonte: dispotismo paterno e politica dell'altalena, Conclusione)*, e di ARMANDO SAITTA, *Le riforme di Ferdinando II in Sicilia nel giudizio dei diplomatici della Monarchia di Luglio* (con Documenti).

LUDOVICO ARIOSTO, *L' Orlando Furioso; Opere minori*, voll. XIX e XX della « Letteratura Italiana - Storia e testi », a cura di Lanfranco Caretti e Cesare Segre, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1954, pp. 1244, XXV-1253. — Gran parte delle cure dell'opera si debbono attribuire al Caretti, il quale ha anche potuto migliorare in più luoghi il testo del Debenedetti, giovandosi degli appunti lasciati dal grande filologo torinese. Il Caretti ha scritto uno sveltissimo ed elegante saggio introduttivo, di pp. XXII, dove egli ormai procede non solo con sicurezza, ma con trasparenza critica, lontana da ogni chimismo che poteva essere di moda fino ad alcuni anni fa. Siamo lontani naturalmente anche dalla formula crociana, e però questa edizione del Caretti deve essere tenuta nel giusto conto. Quanto alle *Opere minori*, Cesare Segre, nipote e scolaro, e non soltanto nella carne, del Debenedetti, fa opera egregia e nuova, stampando una sezione per la lirica latina, una sezione per le *Rime*, e infine tutta un'altra sezione per le commedie ariostesche, la *Cassaria*, *I suppositi*, *La Lena*, il *Negromante*, e le *Satire*. La vita dell'Ariosto è proprio tutta riflessa nelle *Satire*, e le esaurienti note del Segre aiutano molto il lettore per interpretare questi versi e al tempo stesso per riferirsi a molti particolari biografici dello scrittore. Una novità che farà piacere a tutti è l'inclusione in questo secondo volume dei *Cinque canti*, e infine di un nutrito gruppo di lettere. Segue per ultimo il Commento dell'*Orlando Furioso*, a cura del Caretti; i libri facili sono sempre i più difficili a commentarsi, e sono proprio quelli che hanno bisogno di un commento; e però quest'ultimo lavoro del Caretti è d'una grande utilità. — Per ultima segue la *Nota critica* al testo dell'*Orlando Furioso*, e la *Nota critica* al testo delle *Opere minori*, l'una dovuta al Caretti, l'altra al Segre. Chiude l'Indice dei nomi dell'*Orlando Furioso* e dei *Cinque canti*. (L. R.).

ISACCO ed ERNESTO ARTOM, *Iniziative neutralistiche della diplomazia italiana nel 1870 e nel 1915*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 126.

RICCARDO BACCHELLI, *Rossini*, con l'aggiunta di esperienze rossiniane, III ed., Milano, Rizzoli, 1954. — È opera degna di un grande critico.

ARMANDO BORGHI, *Mezzo secolo di anarchia (1898-1945)*, con Prefazione di Gaetano Salvemini, Napoli, E.S.I., 1954, pp. 371.

GIUSEPPE BONAVIRI, *Il sarto della stradalunga*, Torino, Einaudi, 1954. — Una particolare grazia e un vivo senso della misura caratterizzano questo libretto di Giuseppe Bonaviri. Il racconto vien fuori da tre distinte parlate: « Parlo io », « Parla mia sorella Pina », « Parla mio figlio Peppi che ha undici anni ». La prima è la più riuscita e si può dire che esaurisca l'intero racconto: le altre due, più ancora che complementari, restano in ombra e quasi in funzione di appendice. D'altra parte, proprio nell'uso delle sue trovate tecniche Bonaviri si dimostra misurato: non forza mai la mano, non cerca nulla che possa trovarsi oltre i limiti che egli stesso mostra di sapersi riconoscere, e ricama con garbo sulla trama degli avvenimenti che possono accadere a un sarto, a un « mastro » e alla sua famiglia. Il pregio maggiore del racconto sta nel fatto che esso viene immerso con abilità in un tono di favola. La favola lo precede e lo segue, cosicché la stradalunga dove il sarto lavora si dilata ad accogliere in sé l'intero paese, e a sua volta Mineo, il paese, si dilata ad accogliere con la Sicilia tanta altra vita di questo mondo. Tutto ciò è ottenuto con leggerezza, con apparente facilità e perciò con una certa sapienza stilistica. Un racconto fatto apparentemente di

nulla, che trova nella sua interna coerenza, fatta eccezione per qualche incerta divagazione della seconda e della terza parlata, le ragioni del suo buon risultato. (Sergio Antonielli).

Caio Giulio Cesare, *La guerra civile*, a cura di Antonio La Penna, Torino, Einaudi, 1954, pp. LV-192.

Santo Calì, *Lo « Scherzo » di Perlone Zipoli nella « Scapigliatura » fiorentina del Seicento*, Catania, Edizioni Camene, 1954, pp. 61. — Il Calì, autore di diversi scritti sugli artifici letterari l'enigmistica e gli indovinelli popolari, e simili curiosità erudite (da lui generosamente l'enigmistica è definita « una delle molteplici attività dello spirito di tutti i tempi »), fa qui oggetto delle sue indagini *Il Malmantile racquistato* del Lippi, o meglio, si vuole occupare esplicitamente « Delle parodie, delle metafore a doppio senso, dei bisticci, degli anagrammi, dei giochi di parole » del poema eroicomico in questione. Questo volumetto è una singolare mistura di erudizione letteraria e di nutrito interesse per la moderna scienza degli enigmi, degli anagrammi e delle sciarade: è noto che al *Malmantile* fu subito accodato un largo commento esplicativo di un amico del Lippi, Paolo Minucci, con lo pseudonimo di Puccio Lamoni, indispensabile per decifrare le allusioni e i giuochi di parole dell'opera, di gusto linguaiolo e secentistico insieme. (Mario Petrini).

Italo Calvino, *L'entrata in guerra*, Einaudi, Torino, 1954, pp. 108. — Tra i giovani narratori dell'ultima generazione — e ce ne sono molti! —, Italo Calvino sembra uno dei più promettenti, tra i pochi comunque che convincano di una loro necessità e profondità capace di investire i problemi umani e morali di un'epoca in trasformazione. Non che si possa ancora dire che egli sia giunto a una sintesi — e la varietà del suo lavoro sta a dimostrarlo —, ma si può già osservare come la misura della sua analisi, con i suoi pregi e difetti, e pur scoprendo l'uomo in due tempi distinti, permette una qualche definizione. Ora, con questo nuovo lavoro Calvino ci dà in un certo senso la misura di ciò che potrebbe essere in futuro il suo sottofondo: una narrazione asciutta, lucidissima, da saggio in nuce, tendente a decifrare i rapporti umani e sociali dialetticamente, sul corpo stesso della scrittura, ma senza artificiosità o ricalchi programmatici, anzi, contrappuntandola ironicamente. Tutti e tre i racconti che compongono il libretto ci riportano ai primi mesi di guerra, e, come di rado accade, ci danno il senso fisico, l'odore, la dimensione reale di quella che fu la nostra grigia e tragica coscienza e incoscienza di italiani sconfitti di dentro prima che esternamente. L'antifascismo che vi circola ha il pregio di rispettare la sua data di nascita, ed è ingenuo e fascinoso, proprio di quei giovani mezzo istinto e mezzo spirito di contraddizione fra i quali, in prima persona, si trovò l'autore. Tre racconti in fine, pur di diverso valore, ma belli ugualmente e solidamente impiantati sì da giustificare entro di essi la memoria stessa e certo scarnito lirismo di ben nota derivazione pavesiana. (Alcide Paolini).

Giuseppe Cassieri, *Dove abita il prossimo*, Firenze, Vallecchi, 1954, pp. 250. — L'errore di Giuseppe Cassieri è, in questo libro, quello di credere che una somma di particolari ideologicamente sostenuti da un preciso interesse e legati all'obbiettività del fatto possano costituire da soli il tessuto narrativo. Non vorremmo qui discutere sulla improbabile ingenuità del protagonista (una specie di cavaliere senza macchia della disoccupazione), ma sulla sua estrema povertà umana, sul suo calvario socialmente commovente ma narrativamente vuoto. Figura che potrà andar bene per un episodio filmico tipo « Amore in città », ma che non può resistere alla severità della pagina scritta dove la cronaca deve sapersi ricreare, farsi simbolo o emblema, com'era forse nelle intenzioni dell'autore. Purtroppo essa finisce piuttosto per sembrare un artificioso montaggio di casi esemplificativi del prossimo nell'odierna società.

I pregi del racconto, perché ci sono, soccombono così per la mancanza di un « complesso vitale ». Bisogna rileggerlo per accorgersi di un suo stile lineare, di una indubbia abilità nel taglio del capitolo, nella castigatezza del linguaggio, nell'antiretoricità dell'ambiente: pregi questi che potrebbero da soli costituire una casistica dei difetti evitati e che finiscono per rimandare un giudizio definitivo sull'autore. (Alcide Paolini).

Emilio Cecchi, *Di giorno in giorno*, Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954), Milano, Garzanti, 1954, pp. 404. — È un bellissimo volume, dove il Cecchi raccoglie i suoi articoli giornalistici sulla letteratura contemporanea. C'è la consueta prosa del Cecchi, ricca di scorci e di malizie; il critico può risparmiarsi di dare giudizi crudeli sugli scrittori esaminati, perché i giudizi negativi vengon da sé, nell'esposizione ammiccante che delle pagine dei vari romanzi e novelle lo scrittore viene facendo. Come prose, io le metterei accanto alle prose fantastiche o inventive, per cui il Cecchi è diventato celebre in questi ultimi tempi. Non direi che la considerazione che egli ha per molti scrittori di scarsissimo valore sollevi il tono e lo stile del critico: *homo sum, et nihil humanum a me alienum puto*. Un critico a fondo moralistico, o più propriamente un critico storico, nel pieno senso della parola, escluderebbe tanti autori dalla sua indagine: ma il Cecchi è giusto, e indulgente, la letteratura di tutti i giorni, esaminata sui quotidiani non può essere che quella che è. Soltanto, il lettore per suo conto protesta perché è regalato il titolo di scrittore a tanti che non lo sono, uomini e donne. Non si pensi che il Cecchi per i suoi settanta anni sia diventato una specie di padre *bénisseur*: egli non benedice mai, o il suo benedicere può essere sempre un sottinteso maledicere. Se si pensa alla critica del Pancrazi, si trova che il Pancrazi non si impegnava mai in un giudizio troppo crudele, e che

il suo equilibrio era ottenuto qualche volta con meccaniche dosazioni di lodi e di riserve; il Cecchi non ha bisogno di far nemmeno questo. Il Cecchi procede lineare nella sua critica, ma ogni volta che scrive, incide nella sua prosa felicemente volubile le sue impressioni anche le più nascoste. Non c'è autore che di lui si possa lamentare, ma certi suoi riconoscimenti valgono quanto una stroncatura. Di stroncature vere e proprie ce n'è una sola, manifesta nel volume, quella contro Filippo Donini per i suoi studi su Corazzini e Gozzano, dove si giudica molto severamente il libro di questo autore, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*. È una raccolta questa del Cecchi che non può mancare nella biblioteca dei critici giornalieri: essi troveranno sempre una battuta, una parola, che li potrà illuminare o agire da freno nei loro giudizi entusiastici sui vari contemporanei. Come atmosfera, sembrano articoli scritti tra il '25 e il '40, quando imperversava la tirannide fascista, e alcuni scrivevano una prosa evasiva: il Cecchi elude ogni colorit u r a p o l i t i c a dei suoi giudizi, ma cotesta sua n e u t r a l i t à non deve ingannare nessuno, nè gli autori nè i lettori. Noi amiamo questo espertissimo « trapezista » della critica, che, nell'eleganza dei suoi esercizi, sparge a piene mani pagliuzze d'oro dappertutto; ma non esortiamo nessuno a imitarlo. (L. R.).

Siro A. Chimenz, *Dante*, Milano, Marzorati, 1954, pp. 113. — Riproduciamo dalla fascetta il giudizio di Mario Fubini: « Dopo la classica sintesi del Barbi, queste pagine di S. A. Chimenz sono quanto di meglio può trovare chi si inizi allo studio di Dante: anche lo studioso provetto si compiacerà di ripensare col Chimenz le questioni che ci pongono e ripropongono Dante e le opere sue ». Il Chimenz forse è troppo generoso nel valutare tanta critica dantesca, dei nostri tempi; ma ci asteniamo dal cacciarci nella mischia. Egli è autore di un notevole scritto su Pascoli, che fu recensito favorevolmente in questa rivista nel luglio dello scorso anno; è autore anche di un buon saggio sul Boiardo. Il Chimenz si distingue tra gli altri studiosi della sua generazione per la sua attenta acribia e filologia, da ciò la meraviglia del lettore, quando egli si abbandona a indulgenze troppo affettuose, di tipo, a noi pare, « conformistico ». Mi sovviene di una mia antica esperienza napoletana. Verso il 1922 mi trovavo alla stazione di Napoli, e assistevo, non visto, a un mimo tra un inglese e un portabagagli. L'inglese aveva dato una generosa mancia, ma il portabagagli fece un cenno con le mani, con le guance, con gli occhi, come a dire: « So' pocolille ». E l'inglese gentiluomo aggiunse delle altre monete. Io guardo il portabagagli, dietro alle spalle del suo cliente, e gli faccio un gesto significativo, come a dire che egli deve contentarsi; il portabagagli capisce a volo, e mi fa: « Neh, signurì, amm'a campà! ». Ora in fatto di critica letteraria quelli che campano meglio son quelli che dicono sempre la verità. Il che non significa che il Chimenz non la dica, ma l'edulcora qualche volta troppo. Potrebbe essere costume accademico, ma allora noi non ce ne preoccuperemo: è piuttosto costume politico. (L. R.).

Giovanni Comisso, *Un gatto attraversa la strada*, Milano, Mondadori (Grandi narratori italiani) 1954, pp. 223. — Comisso ha raccolto sotto questo titolo una trentina di racconti composti fra il 1933 e il '53. Il ventiduesimo (« Un gatto attraversa la strada ») segnerebbe il passaggio da una maniera distaccata ad un'altra più interiore, dalla terza alla prima persona. È forse preferibile a questa estrinseca distinzione sostituirne un'altra più sensibile alla profondità raggiunta nella struttura di ogni racconto, al di là di nette barriere cronologiche. Si può dire, allora, che in questi racconti il Comisso più ricco e commosso è quello che si libra nel giusto mezzo fra lo snodarsi oggettivo di una vicenda ambientata e caratterizzata in termini narrativi e il vibrare, all'interno, di un tema lirico, che si tende dall'autore al personaggio in connessione con l'economia della vicenda; non quello descrittivo, un po' arabescato e troppo magistrale, legato a vecchie maniere. Comisso sente con delicatezza le stagioni aurorali, l'aprirsi dell'adolescenza all'amore e alla sofferenza, all'amicizia e alla malinconia, e sa scoprire i lati più luminosi della realtà, cercando sempre di opporre al dolore la freschezza di sentimenti che lo circoscrivano e attenuino (*Due soldati di regioni lontane*, *Il piccolo Toni*, *La scultura incompiuta*). E intuisce la purezza delle impressioni anche nelle anime provate, ma in cui sia rimasta intatta la semplicità (*Ritorno di Elvira*, *Cortigiana in viaggio*). Questo Comisso prepara l'umanità più segnata del finale de *Le mie stagioni* (1952), la maturità di oggi: e non importa se scrive in terza o prima persona. (Giorgio Pullini).

Gianfranco D'Aronco, *Indice delle fiabe toscane*, Prefazione di Vittorio Santoli, Firenze, Olschki, Biblioteca dell'« Archivum Romanicum », 1954, pp. 233.

Eugene Delacroix, *Diario*, a cura di Lamberto Vitali, voll. 3, Torino, Einaudi, 1954, pp. xlvi-468, 377, 477.

Luciano Della Mea, *Vita da Tobia*, Milano-Roma, Edizioni *Avanti!*, 1954, pp. 70. — Nella stessa collana sono apparsi *Terza Liceo 1939*, di Marcella Olschki, *Ascolta, Mister Bilbo!*, canzoni di protesta del popolo americano raccolte da Roberto Leydi e Tullio Kezich, *Giovannino e Pulcerosa* di Giovanni Pirelli, e altri.

Alessandro Del Vita, *L'Aretino « uomo libero per grazia di Dio »*, Arezzo, Edizioni Rinascimento, 1954, pp. 248.

Galvano Della Volpe, *Il verosimile filmico ed altri scritti di estetica*, Edizioni Filmcritica, Roma, 1954, pp. 146. — L'attività del Della Volpe nel campo dell'estetica dello spettacolo è ben nota, ed a lui si debbono talune recenti pubblicazioni ove viene riaffermata l'importanza

essenziale del neoaristotelismo in una nuova atmosfera filosofica che è essenzialmente materialistica (cfr. *Poetica del Cinquecento*, Laterza 1954). In questo volumetto della « Piccola biblioteca dello Spettacolo » (diretta con larghezza consapevole di vedute da Edoardo Bruno) sono raccolti articoli e saggi di estetica che l'A. è andato pubblicando negli ultimi anni, preludio e preparazione ad una « Estetica dei mezzi espressivi in quanto conclusione di quella Estetica scientifico-materialista alla cui fondazione un'inflessibile critica antiromantica apre l'accesso ». Non tutti questi articoli si occupano del film, ed anzi la maggioranza si occupa esclusivamente di problemi filosofici o critici in genere. Ma basterebbero i due capitoli dedicati a *Il verosimile filmico* (p. 59) ed a *Pudovkin e l'attuale discussione estetica* (p. 89) con la fondamentale intuizione che il verosimile filmico, cioè l' immagine filmico artistica, la concreta forma filmica, è ben distinta dall'idea letteraria, dal verosimile verbale che il soggettista offre al regista. « Idea quest'ultima che, per quanto brillante in sé, non è appunto, per il regista consapevole, che astratto contenuto, ossia altra materia che con l'arte del regista ha solo rapporto accidentale » (p. 75 e si veda anche p. 117 « anche il vedere filmico non basta a creare la persuasione artistica e che solo il verosimile filmico è artisticamente convincente, è arte è forma; e con questa anche il qualsiasi contenuto esce dal limbo delle intenzioni edificanti; facendosi convincente, parlante, come si suol dire, ci edifica e ci illumina effettivamente »); bastano dunque questi capitoli per dare al libro tutta la sua importanza. Certo che — ed è nota comune a tutte le opere del Della Volpe — il linguaggio che l'A. usa è quanto mai complesso, sì che riesce difficoltoso per un non specialista seguirne l'arduo ragionare (probante in materia il capitolo *Problema di un'estetica scientifica*); ma chi riesce ad entrare nel nucleo vivo del discorso ne trae non poche chiarificazioni e risolve molteplici dubbi. Il che ampiamente basta a giustificare ed anzi imporre l'eventuale fatica nella lettura. (Giorgio Moscon).

Arnaldo Frateili, *Donna sola*, romanzo, Milano, Bompiani, 1954, pp. 252.

Antonio Gramsci, *L'Ordine Nuovo, 1919-1920*, Torino, Einaudi, 1954, pp. xv-500. Di questo volume, diviso in quattro sezioni (*I Consigli di fabbrica e lo stato della classe operaia, Vita politica italiana e internazionale, Polemica proletaria, Cronache dell'« Ordine Nuovo »*) sarà data più ampia notizia in uno dei prossimi fascicoli.

Robert Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, a cura di Benvenuto Cellini, La Nuova Italia, Firenze, 1952, pp. xxx-217. — Degna iniziativa, quella dell'editrice La Nuova Italia, di dar l'avvio ad una « Biblioteca di Classici Stranieri » in cui le singole opere siano presentate, oltre che con un commento linguistico, con un apparato critico che risponda alle esigenze degli specialisti. Il campo delle letterature straniere è, invero, così soggetto alle più folli e arbitrarie incursioni dilettantistiche che una tale iniziativa, da cui può venire un contributo essenziale alla serietà e alla qualità scientifica di questo genere di studi, non può non esser salutata con piacere, e con l'augurio che possa superare i molti ostacoli che le si presenteranno. La serie inglese si inaugura con un'edizione del *Friar Bacon and Friar Bungay* (nonché del seguito che il Greene volle aggiungervi, *John of Bordeaux*), curata con il consueto rigore da Benvenuto Cellini, studioso come pochi altri esperto di problemi elisabettiani. Giustamente nota il Cellini, nell'ampia introduzione che precede il testo, come Robert Greene (1558-599) abbia nella storia della commedia elisabettiana, al pari di John Lyly (1554?-1606), « un'importanza non inferiore a quella di Thomas Kyd e Christopher Marlowe nello sviluppo della tragedia » e come debba considerarsi il vero creatore della « commedia romantica » (p. vii). E certo la vivacità, la leggiadria, l'armoniosa fusione di elementi tragici e comici, l'atmosfera magica che tutto pervade (la figura di Friar Bacon è un contrapposto nazionale del Faust germanico) rendono l'opera memorabile — almeno nella sua prima parte, ché *John of Bordeaux* è di fattura notevolmente inferiore e, come il Cellini dimostra, risente di varie aggiunte e interpolazioni — avvicinandola alle stesse *comedies* shakespeariane. La sua importanza culturale è inoltre accresciuta dalla comparsa di espedienti, convenzioni e soluzioni tecniche che ritroveremo, senza cambiamenti di rilievo, in tutto il teatro successivo. (Agostno Lombardo).

Brian H. Kirman, *Come l'uomo pensa*, Milano, Universale Economica, 1954, pp. x-105.

Antonio Labriola, *Democrazia e socialismo in Italia*, a cura di Luciano Cafagna, Milano, Universale Economica, 1954, pp. xiv-132.

L'Umbria nella storia nella letteratura e nell'arte, a cura dell'Università degli Studi di Perugia, Bologna, Zanichelli, 1954, pp. 346. — Il volume, con una prefazione di Giuseppe Ermini, accoglie i seguenti articoli: Luigi Salvatorelli, *Spiritualità umbra*; Giacomo Devoto, *La città e lo stato degli Umbri*; Massimo Pallottino, *Gli etruschi in Umbria*; Sergio Mochi Onory, *L'Umbria bizantina*; G. Piero Bognetti, *Il Ducato Longobardo di Spoleto*; Raffaello Morghen, *Il Conclave di Perugia nel 1305 e la lettera di Dante ai cardinali italiani*; Francesco Arnaldi, *Scrittori latini dell'Umbria*; Angelo Monteverdi, *Prime testimonianze di lingua e di poesia volgare in Umbria*; Siro A. Chimenz, *La poesia religiosa umbra del Duecento*; Alfredo Galletti, *I Fioretti di san Francesco*; Mario Apollonio, *Dante e l'Umbria*; Pietro Romanelli, *Arte e cultura romana nell'Umbria*; Guglielmo De Amicis D'Ossat, *L'architettura sacra del Medioevo in Umbria*; A. Bertini Calosso, *La scultura del Duecento in Umbria*; Mario Salmi, *Essenza della pittura umbra*; Fausto Torrefranca, *Umbria, nido*

del canto italiano; PAOLO TOSCHI, *Le tradizioni popolari umbre*.

THOMAS MANN, *La morte a Venezia*, Traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1954, pp. 123.

ALESSANDRO MANZONI, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Edizione Nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni, s. II, Prime edizioni e abbozzi, vol. I, Firenze, Sansoni, 1954, pp. CCCVI-312. — Se ne parlerà nel prossimo fascicolo.

ALBERTO MARIO, *La camicia rossa*, a cura di Cesare Spellanzon, Milano, Universale Economica, 1954, pp. XXXVIII-160.

GIUSEPPE MAROTTA, *Coraggio, guardiamo*, Milano, Bompiani, 1953, pp. 350. — Lo scrittore napoletano descrive la realtà col distacco di chi ricorda fatti un po' lontani nel tempo. Si susseguono sotto i suoi occhi curiosi i motivi tradizionali dei suoi racconti; profili rapidi di donne sorprese nella diversità degli ambienti e delle avventure d'amore; paesaggi mattutini e notturni della Milano tentacolare; dialoghi parodistici fra giovani intellettuali del nostro tempo; divagazioni sul costume di ieri e di oggi, sulla meccanizzazione della vita moderna, sulla mancanza di interiorità, di concordia, di coerenza; squarci di una Napoli rivista col cuore pieno di rimpianto. Tutto questo mondo di impressioni si lega, però, in quest'opera, ad un fondo di amarezza nuova per Marotta: lo scrittore si sente sfuggire il mondo, che egli comincia a giudicare con l'atteggiamento di chi appartiene ad un'altra generazione, e comincia a sentirsi solo. C'è un filo sotterraneo di delusione e di polemica, che concatena i frammenti e conferisce loro una continuità non più solo lirica, ma riflessiva. (GIORGIO PULLINI).

PRINCESSE MARSI PARIBATRA, *Le romantisme contemporain*, Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950, Paris, Les Éditions Polyglottes, 1954, pp. 190.

MILENA MILANI, *Emilia sulla diga*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 282. — Non so fino a che punto sia giusto estrarre da questo libro il prototipo della « ragazza dei nostri tempi », della « figlia del secolo ». Più che frutto d'un particolare caso di costume, questo libro della Milani, la sua prova più matura, almeno per ora, mi sembra dovuto a un po' di coraggio nel dichiarare apertamente una casistica di sensibilità genericamente femminile. Non sono quelle in cui la scrittrice si compiace di spregiudicati contenuti (*L'ascensore, Il ponte....*) le sue pagine migliori; ma piuttosto quelle in cui, rinunziando alle superficiali divagazioni da cui è tentata, si raccoglie e isola nelle sue sensazioni e trova se stessa come donna in fondo a una specie di « sentimento fondamentale corporeo »: s'addormenta, si sveglia, prende il sole, coglie la vita nelle sensazioni elementari. Fra i ventisette racconti qui raccolti, così uguali nel taglio da dare al volume un po' di monotonia, mi sembra che meritino di essere sottolineati *La biscia* e *Le immagini sacre*. (SERGIO ANTONIELLI).

LADISLAO MITTNER, *Ambivalenze romantiche*, Studi sul Romanticismo tedesco, Messina-Firenze, D'Anna, 1954, pp. 365.

M. MONTANARI, G. RICCIOTTI, *Disciplina giuridica della cinematografia*, Cya editore, Firenze, 1953, voll. 2 di compl. pp. 1005. — Anche in campo cinematografico la saturazione delle Leggi esistenti è tale che a stento il giurista riesce a raccapezzarsi: ma il non specialista, nel marasma delle disposizioni, spesso contrastanti, sempre involute, non riesce a trovare il filo: tanto più che le leggi, quasi tutte complementari tra loro, che regolano l'importante materia cinematografica sono disperse nelle ultime trenta annate della « Gazzetta Ufficiale » e la ricerca ne è particolarmente difficoltosa. Del resto la assoluta necessità di un Testo Unico in materia era già stata avvertita ancora quindici anni fa, tanto che con Legge 2 ottobre 1942, n. 1355 « Il governo del Re » era autorizzato « a rivedere integrare coordinare in Testo Unico tutte le disposizioni vigenti in materia di produzione, importazione, esportazione e commercio delle pellicole cinematografiche, di vigilanza governativa sulle pellicole stesse, di apertura, classificazione ed esercizio delle sale di pubblica proiezione ed in generale in materia di spettacoli cinematografici, nonché in materia di provvidenze a favore della industria cinematografica nazionale ». I noti avvenimenti seguenti impedirono alla commissione istituita all'uopo di emanare il detto Testo Unico, ed il 25 luglio '43 insieme a tutto il resto della impalcatura del regime, cadeva ogni illusione di poter sistemare la caotica materia. Chi scrive ritiene che sia opportuna una specializzazione nelle varie branche che compongono il diritto civile, e che così anche il diritto cinematografico assuma importanza a sé e lo si coltivi e lo si studi in forma autonoma: un Testo Unico delle Leggi in materia sarebbe utilissimo anche per la riaffermazione di questa autonomia. È quindi la proverbiale lacuna che viene colmata da questi due densi volumi di Montanari e Ricciotti, che raccolgono Leggi, Regolamenti, Accordi Economici, Usi Cinematografici, Contratti Collettivi ed Accordi Salariali, in una parola tutto quello che si riferisce alla disciplina giuridica della cinematografia e che sinora era sparso in un centinaio di pubblicazioni. È premessa una ampia trattazione dommatica, con largo posto a giurisprudenza. Opera quindi di grande importanza sia per i teorici che per i pratici ed alla quale non potrà mancare larga diffusione. (GIORGIO MOSCON).

LUIGI PIETROBONO, *Saggi danteschi*, nuova edizione, pp. VIII-277; *Nuovi saggi danteschi*, Torino, S.E.I., 1954, pp. 277.

ALBERTO MORAVIA, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954, pp. 259. — È un nuovo romanzo di Alberto Moravia, e i critici hanno voluto trovare come un filone nuovo nella sua ispirazione,

ma a me pare che il centro sia sempre il sesso, motivo dominante nella vita morale dello scrittore. Se le carte sacre dicono che in principio *erat Verbum*, per Moravia si può dire che *in principio erat sexus*. Il peccato originale è sempre l'ossessione della fantasia di Alberto Moravia: per lui non è mai nato l'*Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*, e la sua arte non sempre è rasserenatrice, perché, se così fosse, toglierebbe precisamente i peccati del mondo. C'è nelle sue pagine una introspezione ossessiva, per cui il lettore qualche volta vorrebbe fermare il corso delle sue analisi, come faceva quella donna amata, ad un critico troppo acuto, che gli chiudeva gli occhi perché quegli occhi non esplorassero troppo il suo mistero femminile. Qui non c'è quella prosa bituminosa (per il suo contenuto) che c'era stata negli altri romanzi; qui splende il sole di Capri. In ogni modo è presentato un marito sofferentissimo per il progressivo disamore della moglie. Interessantissime le pagine relative alla vita cinematografica, perché è introdotto uno sceneggiatore (il protagonista), un regista (un tedesco), e un produttore, un puro uomo d'affari. La sessualità nascosta è in quel tormento del marito che si sente disamare dalla moglie Emilia per l'interferenza di altri uomini; invece Emilia è fedele, se non innamorata. Lunghe conversazioni col regista tedesco, il quale dà un'interpretazione tutta freudiana del mito di Ulisse, che lo sceneggiatore respinge; ma proprio per questa via il Moravia scrive le pagine anche più vive e moderne. Ecco perché diciamo che il sesso è sempre dominante nell' ispirazione di questo scrittore. La sua prosa è la consueta, una prosa che vorremmo dire *razionale*, come lo stile di molta architettura moderna; in questo la prosa del Moravia è proprio novecentesca, senza alcuna sbavatura fantastica e lirica. Il vocabolario è esatto, vorremmo dire quasi geometricamente esatto, ma non mai raro, né ricercato; i periodi si seguono ai periodi con la rettitudine delle squadre che avanzano una dopo l'altra in un campo. Qualche vocabolo, come « ancestrale », che ricorre due volte nel volume, sta a indicare una debolezza nello scrittore: noi abbiamo la parola « atavico » o « avito », ma il Moravia preferisce la parola francese « ancestrale », e qui a noi sembra che in lui ci sia come una forma di snobismo lessicale, che esercita la sua suggestione sui piccoli borghesi. L'impressione del lettore è sempre quella di un oppressivo pessimismo, da cui l'autore non riesce mai a venir fuori, il pessimismo precisamente del sesso. La protagonista scompare ad un tratto, perché nel romanzo pur bisogna arrivare a una conclusione, per un incidente meccanico, per uno scontro automobilistico, in cui la donna rimane con la spina dorsale rotta, mentre il suo *partner*, il produttore, procede a gran corsa per la via di Formia. Queste morti sono ovvie nella narrativa moraviana: si ricordi anche la morte del « conformista »; l'autostrada è il *deus ex machina* di tanti intricati romanzi del Moravia. La morte « meccanica » è quella che si conviene agli uomini di un mondo tutto razionale, come nel Pirandello l'apoplessia era la conclusione naturale di tanti esasperati drammi cerebrali (*L'esclusa*, il *Turno*, ecc.). Questo romanzo *Il disprezzo* certamente è uno dei più lineari, e va messo accanto ai romanzi minori, che sono poi i migliori, come *Inverno di malato*, *Agostino*, *La disubbidienza*. (L. R.).

Antonio Piromalli, *Motivi e forme della poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze, D'Anna, 1954, pp. 174. — Questo volumetto, insieme con l'altro di Walter Binni, stampato dal medesimo editore, è tra le cose più notevoli che si siano pubblicate negli ultimi tempi su Ludovico Ariosto. Il Piromalli fa una storia della critica ariostesca, che non è solo molto acuta, ma anche concisa e sintetica. Cito per esempio il caso della definizione del Croce, dell'*Orlando furioso* come espressione dell'« armonia cosmica », quando egli osserva che la definizione crociana in fondo è una tautologia, e cita dell'autore questa espressione: « L'armonia, dall'Ariosto attuata, non è l'armonia in genere, ma un'armonia affatto ariostesca ». Ma il P. mostra anche i lati positivi di questa definizione « tautologica » del Croce, e poi soprattutto sa ricollegare i critici successivi, Ambrosini, Momigliano, Raniolo, alla formula del Croce; specialmente sul Raniolo egli appunta la sua critica, perché gli pare che le analisi del critico siculo-pisano stemperino troppo la formula crociana. È colto bene poi il significato e il valore della *Vita* dell'Ariosto ricostruita su nuovi documenti da Michele Catalano, il quale ci ha presentato un Ariosto non più avvolto nelle nuvole del sogno, « ma immerso nella vita pratica di tutti i giorni, privata e di corte, uomo con i suoi crucci e le sue delusioni, le lunghe liti con gli Estensi per ragioni di terra e di proprietà, in rapporto con la società non idillica del suo tempo, ma ancora schiava di strutture e complessi medievali ». E mette in rilievo poi che il Catalano è dominato dal concetto dinastico e tradizionalista degli storiografi precedenti: la famiglia d'Este usurpa tutta l'ammirazione del più grande biografo a noi contemporaneo dell'Ariosto. Molto acutamente il Piromalli poi rileva come lo studio della Fumagalli si muova su uno schema un po' antiquato, quello dei motivi tematici (instabilità, fragilità, precarietà della vita umana, ecc.); e così buone osservazioni egli fa sullo Zottoli, sul Natali, sul Toffanin, e sovrattutto su Santorre Debenedetti, a cui dobbiamo l'edizione migliore dell'*Orlando Furioso* (Laterza). Dà giusto rilievo inoltre agli studi linguistici, dal Migliorini al Contini, e infine illustra efficacemente quella che è l'originalità del saggio del Binni. Ma la parte più interessante è quella che riguarda il Toffanin, Rocco Montano, e Roberto Battaglia: non possiamo qui riassumere le varie tesi e i vari giudizi espressi dal Piromalli. Quello che ci impressiona assai favorevolmente è la capacità che egli ha di cogliere quello che è il significato di critici talvolta lontanissimi, che poi si apparentano improvvisamente. Del Battaglia egli esplana quel-

la che è l'ispirazione più profonda e più esatta. Buoni poi i due capitoli di critica letteraria vera e propria, *Esperienza e ironia nel « Furioso »*, e *Il naturalismo del « Furioso »*. Trovo però strano che egli non abbia posto attenzione al notevole volume di Dario Bonomo, *L'« Orlando Furioso » nelle sue fonti* (Bologna, Cappelli, 1953), dove le fonti sono intese in un senso largamente storico, e non nel senso gretto delle « reminiscenze » e delle « derivazioni » che è il più consueto. Ci sia consentito, per un volume che ci ha interessato vivamente, di rilevare i numerosi errori di stampa: ne cito alcuni: *Archivum* scritto sempre *Archivium* (p. 20, e p. 44 due volte); *macenatistica* invece di *mecenatistica* (p. 45), *Ambrosini* minuscolo, p. 43, e per non attardarci in un vero e proprio *errata corrige*, notiamo soprattutto a p. 89, dove si legge « mezzi di produzione del futuro », mentre congetturiamo che debba essere « mezzi di previsione del futuro ». Sono tutti errori imputabili alla tipografia e alla linotypia, e noi diamo ad essi rilievo, perché in Sicilia manca una tradizione tipografica buona, e bisogna pur fondarla. C'è tanto artigianato editoriale per le varie città della Sicilia, ma manca un buon artigianato tipografico. (L. R.).

Quando gli uomini creavano gli dei, Raccolta di miti e leggende dell'antichità classica, estratti dalle opere dei maggiori poeti greci e romani dall'VIII secolo a. C. al II secolo d. C.: Omero, Esiodo, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone, Callimaco, Teocrito, Bione, Catullo, Orazio, Virgilio, Ovidio, Stazio, Giovenale, Luciano. — Ordinatore e curatore: Fausto Codino. Traduzioni di Riccardo Ambrosini, Fausto Codino, Piero Pucci, Alessandro Ronconi, Carlo Ferdinando Russo, Leone Traverso, Manara Valgimigli. — Con XX tavole fuori testo, Bari, Laterza, 1954, pp. 358. — Miti dell'Olimpo, degli eroi, del mare, della terra, del lavoro, dell'amore, della morte e dell'oltretomba: così sono distribuiti in questa raccolta i più suggestivi miti poetici di Grecia e di Roma, ed è distribuzione che invita a una lettura disinteressata, libera da preoccupazioni storiche. L'antologista laterziano, Fausto Codino (noto ai lettori di « Belfagor » per un suo saggio di alcuni anni fa sul decimo libro dell'*Iliade*), avverte appunto che la raccolta non ha l'ambizione di commentare storicamente la elaborazione e la evoluzione dei miti; ma proprio per una storia della mitologia lo stesso Codino dà buoni suggerimenti, per una storia della mitologia sempre attenta alla contemporanea storia politica e culturale. Dei traduttori (in prosa, per lo più) alcuni, l'Ambrosini, il Codino, il Pucci, sono dei nuovi acquisti, vengono dalla scuola di Giorgio Pasquali, come il Ronconi e il Russo: guidati da un'attenta e sensibile filologia rendono Omero, Platone, Pindaro e Callimaco con gusto aderente in una lingua moderna, naturale. Si vedano questi versi della quarta pitica di Pindaro: « Lungo sarebbe tornare per la strada maestra / e l'ora m'incalza. Un breve sentiero / conosco; a molti altri / so insegnare il cammino dell'arte. / Giasone con arte abile uccise il serpente / dall'occhio lucente, dal dorso screziato,/ o Arcesila; e rapì, con l'assenso di lei, / la morte di Pèlia, Medea ». Il Valgimigli dà tutto il canto di Nausicaa e due brani da Eschilo e da Sofocle, il Ronconi traduce Catullo e Ovidio, il Russo gli *Inni omerici* e i poemi esiodei, Leone Traverso è presente con due odi di Pindaro. C'è da augurarsi che i traduttori di questa felice antologia diano in futuro versioni complete di molte di quelle opere dalle quali ora hanno staccato i fiori mitici e leggendari. Il volume, egregio anche tipograficamente, è illustrato con opere d'arte antica scelte da Ernst Langlotz di Bonn.

Bino Rebellato, *Poesie*, (Con una prefazione di Diego Valeri), Padova, Rebellato, 1954, pp. 84.

Roberto Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Roma, Belardetti, 1954, pp. 500. — Per mancanza di spazio si darà recensione particolare di questo importante volume nel prossimo fascicolo.

Romain Rolland, *Printemps romain, Choix de lettres de R. R. à sa mère (1889-1890)*, Paris, Editions Albin Michel, 1954, pp. 356.

Angelo Romanò, *Un giorno d'estate*, versi, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1954, pp. 30.

Ernesto Rossi, *Il Malgoverno*, Bari, Laterza, « Libri del tempo », 1954, pp. XXIII-498.

Roberto Roversi, *Poesie per l'amatore di stampe*, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1954, pp. 62.

Giuseppe Santonastaso, *Il socialismo francese da Saint-Simon a Proudhon*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 165.

Alberto Simone, *Contributo al riesame critico della poesia carducciana*, Estratto dal « Giornale italiano di Filologia », a. VII, n. 2, Napoli, 1954. — Conveniamo con l'autore che la migliore poesia del Carducci si trova nelle *Rime nuove*, e in tutte quelle poesie, *Odi barbare* o *Rime e ritmi*, che in un modo o in un altro possono ricondursi all'ispirazione delle *Rime nuove*. Del Simone annunzieremo un opuscoletto dantesco, che si presta a discussioni particolari. (L. R.).

Giacinto Spagnoletti, *Le orecchie del diavolo*, « Biblioteca di Paragone », Firenze, Sansoni, 1954, pp. 219. — Un romanzo « meridionale », ma molto fuori dei moduli del verismo paesano da cui ancora oggi appaiono tentati gli scrittori che si ispirano al meridione. Qui, il meridione è un fatto di memoria, affettuosa e pietosa memoria; e per quanto la vicenda narrata, riferendosi al tempo dell'ultima guerra, non sia poi troppo lontana, personaggi e avvenimenti ci appaiono invece straordinariamente remoti, ricuperati appunto in fondo a una serie di ricordi

un po' annebbiati e sfocati. Questo distacco dello scrittore dalla sua materia, condizione d'altra parte del suo affettuoso ritorno, ha espressione in una « trovata » tecnica particolare: tre personaggi parlano, e le loro parlate, a turno, disegnano la trama. Parlano, per sfogarsi, ma più che altro con l'assillo di cogliere un significato in quel che dicono e nei fatti ricordati. Da questo continuo parlare deriva al libro un tono caratteristico: un'enfasi in sordina, che talvolta può sembrare inadatta al ricordo contenuto in questa o quella pagina, che tuttavia bene avviluppa il personaggio di maggior rilievo: un sergente dell'esercito britannico, un ebreo palestinese che passa irrequieto e preoccupato nella vita d'una famiglia e conclude con la morte la sua storia d'amore e il suo bisogno di fermi e pacifici affetti. (Sergio Antonielli).

Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1954, pp. 385. — Sono raccolti in questo volume i saggi più significativi e definitivi del più eminente dei cultori moderni di linguistica e filologia. Nella prima parte si hanno saggi prevalentemente di stilistica, su singole personalità letterarie (Villon, Rabelais, Racine, Lafontaine, Voltaire), nella seconda di semantica o storia del linguaggio, con un capitolo teorico (come ve ne sono anche nella prima parte), e un capitolo dedicato alla *Storia della parola « razza »*. Allo Spitzer sarà dedicato in questa rivista un « ritratto critico », a cura di Dante Della Terza.

Statuti dell'arte degli albergatori della città e contado di Firenze (1324-1342), a cura di Ferdinando Sartini, Firenze, Olschki, Fonti sulle Corporazioni Medioevali, raccolte a cura della Deputazione di storia patria per la Toscana, 1953, pp. 342.

Studi di Filologia Italiana, Bullettino dell'Accademia della Crusca, vol. XI e XII, Firenze, Sansoni, 1953-1954, pp. 446, 345. — Il volume XI contiene: Bruno Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*; Silvio D'Arco Avalle, *La tradizione manoscritta di Guido Guinizzelli*; Vittore Branca, *Per il testo del « Decameron ». Testimonianze della tradizione volgata*; Franca Ageno, *Per una nuova edizione della « Battaglia » del Sacchetti, Per una nuova edizione delle Rime del Sacchetti*; Ruggero R. Ruggieri, *Protostoria dello strambotto*; Franco Riva, *Per una nuova edizione del « Trattato » di Giudino da Sommacampagna*; Gianfranco Folena, *Sulla tradizione dei « Detti piacevoli » attribuiti al Poliziano*; Albo degli Accademici. Il volume XII: Arrigo Castellani, *Un testo centesco della montagna pistoiese: le decime d'Arlotto*; Cesare Segre, *Studi sui « Cinque canti »*; G. Pellegrini, *Le Regole della lingua toscana di Michelangelo Florio*; Ezio Raimondi, *Giulio Mosti e i Dialoghi del Tasso*; Dante Isella, *L'edizione luganese del Porta « Italia 1826 »*; Emidio De Felice, *Contributo alla storia della preposizione « da »*; Ettore Li Gotti, *Scarabone*; Franca Ageno, *Metaplasmi nominali dell'antico toscano e umbro*; *« Fare » e « usare » modali*; Amerindo Camilli, *L'alba del codice vaticano reginense 1462*.

Biancamaria Tedeschini Lalli, *Henry David Thoreau*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Biblioteca di Studi Americani, 1954, pp. 154.

Leone Tolstoi, *Dopo il ballo e altri racconti*, a cura di Lanfranco Stolfi, Milano, Universale Economica, 1954, pp. XIV-111.

Auguste Valensin, *Le christianisme de Dante*, Paris, Aubier, 1954, pp. 196.

Alberto Valles Poli, *I giorni della speranza*, Pisa, Pacini Mariotti, 1954, pp. 268. — Il libro narra le vicende di ventotto giovani di un paese del Monferrato, i quali, ritornati alle loro case dopo l'8 settembre e costituito un gruppo partigiano, vengono catturati con uno strattagemma e tutti trucidati. Il fatto, realmente accaduto, è rivissuto con libera immaginazione. Si direbbe tuttavia che l'autore, contro tutte le sue intenzioni, abbia peccato di sfiducia nella realtà, perché, anziché affidarsi alla semplice eloquenza delle cose, ha creduto di doverle esaltare, di dover sollecitare apertamente il lettore con le sue perorazioni. Ha cercato così e ottenuto un tono da epica popolare, ma cadendo in certi modi di un primitivismo convenzionale. La lingua, per troppa esuberanza, risulta farraginosa, e vittima di violenze ingiustificate. Sinceramente sentito l'impegno morale, e tale da far bene sperare dell'autore, ove s'incontri con una più controllata consapevolezza critica. (Edoardo Taddeo).

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche e le Georgiche*, tradotte da Carlo Saggio, Milano, Rizzoli, 1954, pp. 165.

Gil Vicente, *Teatro*, a cura di Enzio di Poppa Vòlture, Firenze, Sansoni, « I grandi classici stranieri », 1954, voll. 2, pp. XLV-681, 784.

Direttore responsabile Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

1063-54. — Tipografie « Enrico Ariani » e « L'Arte della Stampa » – Firenze

SAGGI E STUDI

LA POETICA DEL PASCOLI

Il Pascoli, è noto, fu un assiduo scrittore di saggi danteschi: pubblicò già a Livorno nel '98 un volume intitolato *Minerva oscura*; poi un altro ancora, a Messina, nel 1900, e infine un terzo volume, *La mirabile visione*, nel 1902. I raccoglitori postumi ne hanno messo insieme un quarto di *Conferenze e studi danteschi*. Pascoli dantista però ha avuto scarsa fortuna presso i dantisti, e delle sue fatiche dantesche dava un giudizio severo anche Michele Barbi, che era certamente il più autorevole giudice, e la cui sentenza era aggravata dal fatto che egli fu molto amico del Pascoli. I volumi danteschi pascoliani furono passati sotto silenzio, e l'autore invece si ostinava a ripetere nelle prefazioni che tutto il resto dell'opera sua probabilmente sarebbe morto, ma quei volumi sarebbero sopravvissuti, perché egli aveva trovato la chiave per interpretare tutte le allegorie dantesche. Il Flamini, che insegnava dalla cattedra pisana, uomo mitissimo, non li prese in considerazione nei suoi *Significati reconditi della «Divina Commedia»* (anche lui aveva trovato la sua chiave), ma, educato alla scuola storica, aveva costruito tutta una cosmogonia dantesca, interpretata nei suoi vari simboli, con San Tommaso e con Aristotile alla mano, con una rigorosa coerenza. Sicché se anche un lettore amasse ricerche di questo genere, può far capo meglio ai volumi del Flamini, che a quelli del Pascoli.[1]

Su Pascoli dantista rimandiamo piuttosto a una breve nota di Ernesto Giacomo Parodi, in «Bullettino della Società Dantesca», 1916, in cui si osserva:

> Non si discutono utilmente interpretazioni così profondamente personali come quelle del Pascoli. Esse dovranno piuttosto venir adoprate per penetrare nel suo spirito e intendere più intimamente quelle innate e sincere propensioni mistiche, che informano la sua mirabile e nuova opera poetica: forse più che un commento di Dante sono un preziosissimo commento del Pascoli stesso (*loco cit.*, p. 164).

[1] Francesco Flamini, *I significati reconditi della «Commedia» di Dante e il suo fine supremo*, Livorno, Giusti, 1903-4, voll. 2; ristampato poi successivamente. Ma non ritrovo quel terzo volume, di cui il Flamini mi parlava spesso durante il mio alunnato pisano; non è annoverato nella pur diligentissima bibliografia, redatta da Emilio Santini, nei *Ricordi e studi in memoria di F. Flamini*, Napoli, Perrella, 1931.

Ma vale la pena di ricordare un passo della prefazione ai *Poemi conviviali,* quando il Pascoli si augurava che potessero piacere a Gabriele D'Annunzio:

O avranno la sorte di un altro mio scritto conviviale, della *Minerva oscura,* che poi generò altri due volumi, *Sotto il velame* e la *Mirabile visione,* e ancora una prolusione al *Paradiso,* e altri ancora ne creerà? Non mi dorrebbe troppo se questi *Poemi* avessero la sorte di quei volumi. Essi furono derisi e depressi, oltraggiati e calunniati, ma vivranno. Io morrò; quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il genio di nostra gente, Dante, l'additerà ai suoi figli.

Ma purtroppo il Pascoli, quando accettò di fare la prolusione al *Paradiso* in Orsanmichele, ebbe un insuccesso clamoroso: la cronaca racconta che l'uditorio sfollò deluso, e avrebbe applaudito soltanto un mattoide. Un giornale fiorentino scrisse queste parole: « Quest'anno 1902 aperse indegnamente la serie delle letture Giovanni Pascoli, una delle ultime vittime di Dante, ora che ha quasi abbandonata la dolce e bella poesia di un tempo, per opprimerci coi tre volumi delle sue faticose esercitazioni esegetiche. Dopo quel suo tradimento da glossatore-teologo, perfino gli altri, è tutto dire, sono parsi migliori ». E il Pascoli stampò questo discorso dedicandolo ad una donna gentile (forse Emma Corcos?), « la quale mi guardava molto pietosamente », il dì 4 dicembre 1902:

O donna gentile, in questo momento si sciolgono le campane [era il sabato santo]. L'aria è tutta piena di voci gravi e liete, di spari e di grida. Gloria, gloria! A me viene in cuore un'ebrezza insolita. Io non chiedo né cattedre illustri, né plausi, né lodi, né onori. Io aspetto; ci vogliono ancora molti anni. Io sarò morto allora. Non voglio mica aver più fortuna di Lui! Ma verrà giorno che mi si crederà, che si vorrà, dovrà e potrà credermi, che si riconoscerà che credermi giova, oh non a me che sarò allora sotterra, ma alla poesia di Dante.

Purtroppo ancora non è giunto questo giorno in cui si crede alle interpretazioni del Pascoli, nonostante i faticosi sforzi di Luigi Valli e di Luigi Pietrobono; e queste querele del Pascoli, ci dispiace il dirlo, fanno corpo con tutte le altre sue querele in versi, e denotano in lui qualcosa di mancante. Il Leopardi, fermamente ed eroicamente pessimista, non fu mai querulo e lacrimoso.

Ma a noi interessano questi lavori su Dante, perché ci confermano su una tendenza costante nel Pascoli a tramutare la poesia in una forma di simbolica, difetto che si accentuerà specialmente nei poemetti quali *Nella nebbia, L'immortalità, Il libro, L'eremita,* ecc. che fanno parte dei *Primi* e dei *Nuovi poemetti.* Non giungeranno dunque a nessuno di sorpresa i vari saggi di poetica che egli scrisse, e che poi raccolse in *Pensieri e discorsi* (*1895-1906*). Di queste pagine la più celebre di tutte è il saggio intitolato *Il fanciullino.* Il Croce ne tornò a discutere, ma richiamandosi però ad alcuni punti della sua *Estetica.* Il Pascoli aveva affermato:

Sì: la poesia, detta e scritta, è rara. Proprio rara la poesia pura. Ma c'è la poesia « applicata ». La poesia « applicata » è dei grandi poemi, dei grandi drammi, dei grandi

romanzi. Ora, molto ci corre che questi siano tutta poesia. Immaginate che siano un gran mare, ognuno. Nel mare sono le perle; ma quante? Ben poche; però in quale più, in quale meno. Occorre anche dire che in essi poemi, drammi, romanzi, la poesia pura di rado si trova pura.

Recensendo il carteggio inedito, dal 1833 al 1864, di Niccolò Tommaseo e di Gino Capponi, nel fascicolo di maggio del 1911 della « Critica »,[2] il Croce osservava anche che pensieri analoghi si trovano nelle lettere che si scambiarono il Tommaseo e il Capponi, dal '33 al '64. Difatti in una lettera del Capponi del novembre 1833 si leggono queste parole:

Bisogna distinguere tra la facoltà poetica, la quale è principio fecondante, alito divino, e dappertutto può entrare ed entra, e la poesia in atto, che stia di per sé, come poesia.

Qui c'è l'antica distinzione aristotelica tra la potenza e l'atto, o se si vuole, dell'idea platonica che poi si incarna. In verità tutti cotesti scrittori sono vecchi, ché essi escono dalla tradizione cattolico-scolastica.

Di questa [poesia] è poca materia in terra, materia disgregata, rada, gazosa, e all'uomo non è dato di condensarla quaggiù. — Materia della poesia è l'affetto, ma l'affetto stesso è interrotto dalle materialità prosaiche e necessarie che reggon la vita, che reggon anche l'affetto stesso, e sono arimmetica. — La parte conservativa dell'uomo e della vita è tutta arimmetica, la poesia consuma la vita mortale.... quindi la poesia è per frammenti. L'epopea, mestiere. — Gli affetti, sentiti poeticamente, frammenti. Ma i letterati e i signori, volendo comporli in forma mostrabile, gli gonfiano: gonfiati, crepano, o marciscono. — L'amore, poesia. Ma la parte materiale dell'amore, arimmetica, riempie i vani. Le donne sono anche arimmetica, e sùpputano [cioè computano]. La religione è poesia vera: gli accessorii, non ispirati, epopea.

Questa forma aforismatica ci richiama a certe preferenze stilistiche e a certi moduli della prosa pascoliana. Tali idee capponiane tornano poi in una lettera del Tommaseo, così riassunte:

Che la poesia in questo mondo è cosa di sua natura incompiuta, l'aritmetica è cosa intera: che la poesia non passa e non cresce per tradizione, anzi scema; ma Newton può ben continuare Tartaglia: che la poesia come cosa incompiuta, non si ha se non per frammenti: che le interiezioni sono più poetiche delle epopee: che unica poesia di noi mortali è la lirica: che nella lirica stessa non si può tessere una serie di idee, senza che a cinque parti poetiche si intreccino dieci aritmetiche; che l'aritmetica è il riempitivo dei vani lasciati dai frammenti poetici.... la poesia è il germe fecondatore della materia aritmetica.... Adamo, formato di fango, è aritmetica, il soffio ispiratore è poesia: nella vita del povero l'affetto è poesia, tutto il resto aritmetica: dunque, in paradiso avremo la poesia bella e intera, della quale ci è dato quaggiù a pregustare alcun briciolo.

Il tono dello scritto crociano non è sfavorevole per queste teorie del Capponi e del Tommaseo, e quindi implicitamente anche per la teoria del Pascoli. E certo tutti ci potremmo lasciar sedurre da certe immagini lam-

2 La si legge, riprodotta nelle *Conversazioni critiche*, I.

peggianti, ricche di un significato pregnante, ma che poi non resistono ad una concezione non dirò filosofica più severa, ma a una concezione moderna dell'arte o della poesia nello stesso sistema crociano. Difatti il Croce oppose che « il poema, o il romanzo, o la tragedia non sono di necessità una lega tra loro della poesia e un più vile metallo, dell'arte col mestiere: la liricità, nell'arte vera, genera l'intero poema, romanzo o tragedia, o compone tutte le loro membra, e solamente nei casi patologici (frequenti che siano) si ritrae in alcune parti dell'organismo, lasciando il resto privo di anima poetica ». Il filosofo napoletano poi faceva seguire ancora altre affermazioni, pregne del suo più maturo storicismo, osservando:

> Soltanto per una illusione, facilmente spiegabile, le strofe, i versi, le parole, che in certi poemi o drammi o romanzi si presentano come punti salienti, sembrano contenere essi soli tutta la poesia di quelle opere, e potersi spiccare dal resto e godere da soli; laddove sono, in realtà, quasi scoppi preparati da tutte quelle altre parti di esse, che sembrano prosaiche, e che contengono invece una poesia diffusa e latente, che si intensifica e manifesta nei punti salienti.

Bisogna riconoscere che questo paragrafo del Croce è uno dei più felici che egli abbia scritto, e che purtroppo in altri momenti ha contraddetto, indebolendo questo suo integrale storicismo. Già egli, nei *Problemi di Estetica*, nella conferenza del 1908 sulla « Intuizione pura e il carattere lirico dell'arte », si era lasciato scappare questa altra asserzione: « Tutto un gran poema potrebbe contrarsi in un'esclamazione di gioia, di dolore, di ammirazione, di rimpianto ». Ma questa è la teoria dell'arte « punto esclamativo », la quale fu largamente sfruttata dai futuristi, e dai frammentisti del periodo vociano, e immediatamente postvociano; la poesia dunque sarebbe soltanto a luoghi. Bisogna riconoscere che il Croce non stette sempre fermo alla sua concezione storicistica dell'arte, e si lasciò lui stesso suggestionare da questa estetica del « punto esclamativo ». Sono gli scherzi pericolosi che fanno le metafore ingegnose e brillanti. Ma si è voluto citare il suo giudizio sulla poetica quale era enunciata da Gino Capponi e dal Tommaseo, e quale sarà enunciata dal Pascoli, per mostrare come il filosofo napoletano, poi, al momento opportuno, sapesse ritornare a sua scienza. Ma in tutto questo periodo, che cade precisamente nel decennio 1908-1918, ci fu in Italia un gran discorrere di poesia pura e di poesia esclamativa; e ci furono i cosiddetti cercatori della lirica pura. Uno di quelli che invece hanno combattuto tale teoria frammentistica è stato sempre il Borgese; ma bisogna dir la verità che il Borgese la combatteva perché aveva una concezione messianica dell'arte, cioè per lui, come per altri ritardati romantici, *ab aeterno* c'erano delle tendenze che si venivano via via realizzando e calando nell'arte, e però tutta la letteratura era per lui un interminato poema.

L'argomento è interessante per mostrare come tutti questi critici e poeti si movessero nell'ambito della concezione cattolica, in una visione di carattere trascendente. E lo stesso Croce, che fu un rigoroso immanentista,

nei momenti di acedia che ci sono in tutti i pensatori, abboccò qualche volta a quella teoria della lirica pura o del punto esclamativo. Se ci si riflette, tutti i frammentisti, poeti o critici, erano dei cattolici dimidiati o addirittura degli scattolicizzati, con aspirazioni verso il nuovo e intanto con le pesanti piante infognate nell'antico.

Il Pascoli, enunciò cotesta sua teoria come si è detto nel saggio *Il fanciullino*, e dichiarò di averla derivata addirittura dal *Fedone* di Platone, quando Cebes tebano esclama: « Forse c'è dentro anche in noi un fanciullino ». La teoria del fanciullino del Pascoli è effettivamente tutta platonica; vi sono certamente alcune squisite effusioni che desideriamo trascrivere:

È dentro noi un fanciullino, che non solo ha brividi, ... ma lagrime ancora e tripudi suoi.... Noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello.

Il Pascoli poi dice che nelle diverse età della nostra vita, specie quando si è giovani, non si vuole stare a sentire il fanciullino, come ci si vergognasse di un passato ancora troppo recente: « Ma l'uomo riposato ama parlare con lui, e udirne il chiacchiericcio, e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignuolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora ». Poi lo scrittore passa ad esemplare, giovandosi di delicatissime immagini e figurazioni: « Se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno ». Per il Pascoli un po' tutti abbiamo sempre questo fanciullino dentro, ed egli commisera quelli che non ce l'hanno, o che credono di non averlo:

Forse gli uomini aspettano da lui chi sa quali mirabili dimostrazioni ed operazioni; e perché non le vedono, o in altri o in sé, giudicano che egli non ci sia.... Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi, e il cielo di dei.

A questo punto il Pascoli si interrompe per citare Augusto Conti, un filosofo fiorentino, un filosofo spiritualista, capostipite dei leopoldini della letteratura tuttora viventi, e che ebbe molti riconoscimenti a Firenze, e un assai brutto busto vicino al cimitero degli Inglesi. Egli era un filosofo mistico, nato a San Miniato al Tedesco e morto a Firenze nel 1905. Fu prima insegnante nell'università di Pisa, poi a lungo, fino alla tarda vecchiaia, nell'Istituto Superiore di Firenze, « con gravissimo danno, diciamolo subito (sono parole del Gentile), degli studi filosofici nel nostro paese, non per il misticismo che vi si professa, ché il misticismo giova anzi, come ricca materia prima, al lavoro speculativo; ma per la profonda indifferenza e quasi insensibilità filosofica che vi regna per entro ». Il Gentile ricorda ancora che

nel '62 [3] il Conti scriveva a monsignor Bindi, il commentatore saporoso di Orazio, queste parole: « Dio benedetto apra la mia bocca se devo fare un po' di bene; la chiuda fortemente, la chiuda per sempre se devo far del male ». « E Dio gliela lasciò aperta tanto, che egli poté scrivere tutti quei volumi ».[4]

La citazione che aveva mandato in visibilio il Pascoli è questo passo di Augusto Conti, dove parla di una sua bambina: « Quando mirava la luna o le stelle, metteva voci di gioia, e me le additava, e chiamavale come cose viventi; offrendo loro quel che avesse in mano, anche le vesti ». E il Pascoli commenta: « Rivado col pensiero a tutte le poesie che ho letto: non ne trovo una più poesia di questa ». È singolare questo scambio che il Pascoli continuamente fa tra le metafore e la realtà, sicché egli è per una parte simbolista e per l'altra positivista dei più opachi. Il fanciullino pascoliano dovrebbe essere il fanciullino in senso trascendentale, e poi passa ad essere il fanciullino in senso fenomenico, e l'esempio della bambina del Conti ne è ancora una ulteriore prova.

Si fanno queste citazioni perché si capisca direttamente quella che era l'aria viziata di misticismo e, diciamo pure la parola, di infantilismo, che si ebbe in Italia per almeno un trentennio, e a cui reagì energicamente il Croce. A due uomini a noi contemporanei dobbiamo il rinvigorimento del pensiero e del sentimento nazionale, al Croce e al Carducci. Si ricordi la frase infelice di Benedetto Cairoli, che ritornando dal congresso di Berlino, dichiarò alla Camera con un candore che denota l'assenza di ogni gusto politico in quel presidente: « Noi abbiamo fatto la politica delle mani nette ». Dovremo ricordare ancora il De Amicis, con tutte le sue vezzoserie, che hanno infiorato la festa del Primo Maggio; il De Amicis continua però ancora a influire, se non altro su le « anime belle » da noi morse in altre occasioni, non perché amiamo le anime brutte, ma perché le anime belle favoriscono l'inconcludenza. E ci giovava per questa parte l'insegnamento di un grande maestro, il Croce. O destra, tutta destra, o sinistra tutta sinistra. Questo è anche l'insegnamento del De Sanctis che non occorre nemmeno ricordare, tanto egli fu netto nelle sue distinzioni tra destra e sinistra. La tendenza della terza forza è, in fondo, quella degli « imboscati della storia », che riconoscerebbero loro capo Pier Soderini, e con lui andrebbero a finire, non nell'inferno, ma nel limbo dei bambini.[5]

C'è poi il caso di Bernardino Zendrini, e vale la pena richiamarci alla mente la satira mordace che ne fece il Carducci a proposito di Dante e Beatrice, che bamboleggiano per i vialetti della letteratura:

Solo a Bice il ballo è tedio,
la bambina è già sì schiva!

---

[3] A. Alfani, *Della vita e delle opere di A. Conti*, Firenze, Alfani, 1906.
[4] Cfr. il vol. I delle *Origini della filosofia contemporanea in Italia*.
[5] Cfr. L. Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, 2ª ed., Bari, Laterza, pp. 400-401 e *passim*.

Del color di fiamma viva
ha la vesta, e biondo il crin.

Un fanciul la guarda estatico.
I compagni il chiaman Dante.
Dei lor giochi ei non è amante:
già sì mesto è il fanciullin.

Commentava il Carducci: « Tra quella monnina Schifalpoco (come dicevano i Cinquecentisti), e questa ghignetta di fanciullo malescio e dispettoso, non so chi meriti più scapaccioni »:

Antepone al loro strepito,
come Bice i fiori e 'l verde:
tra i cespugli ella si perde,
ei la segue di lontan.

Le si accosta, già congiungono
le manine, e così uniti
i due piccioli romiti
tra le piante errando van.

Proprio un Dante bucolico, continua il Carducci. « Avete visto mai, lettori, i pastorelli del Watteau? Piccini e carini tanto, non è vero? col loro abitino di seta verde a ricami, con la loro parrucchina incipriata e il cappellino a tre cornini. Orbene, pigliate un di cotesti pastorellini, rimpiccinitelo anche un po' più, mettetegli addosso un lucchettino rosso e un cappuccetto aguzzo, e atteggiatelo a bimbo serio, col suo bravo naso lungo e la sua bazzetta sentimentale, e immaginate che dica delle sciocchezze » come quelle che gli fa dire il signor Zendrini:

« Ami, o Bice, più le rondini
o gli occulti usignoletti?
e son essi i prediletti? »
dice trepido il garzon.

« Amo tutto, e gaie rondini
e usignuoli; e l'uomo adoro
che non tocca i nidi loro
ed è buono come ei son! ».

Vale la pena di ricordare questi versicoli dello Zendrini, per avvertire che l'aria era tutta viziata di queste forme di infantilismo, e il Pascoli, che ha levato molto più alto l'ala, se ne lasciò influenzare pur lui per la sua parte. Anche Augusto Conti trovava il suo castigo mordace nella prosa del Carducci, e in un tratto del *Ça ira* egli ricorda la fattoria da lui vista da ragazzo, « .... con le persiane verdi e le bozze agli angoli della facciata, col terrazzino e la balaustrata di pilastrini tondi e panciuti da tutte le parti, come, salmisia, Yorick, con le ferriate medicee inginocchiate e tronfie, come la prosa di Augusto Conti ».

Per ritornare al Pascoli, si deve ancora rilevare che questa sua inclinazione verso un filosofo come Augusto Conti ci lascia spiacevolmente impressionati sulle sue preferenze; il Pascoli fu un positivista che passava al misticismo per sollevarsi in qualche modo dalle bassure della sua precedente filosofia. Il positivismo si convertiva nel sentimentalismo.

Il saggio sul *Fanciullino* segna il distacco assoluto del Pascoli dagli insegnamenti del suo maestro di Bologna; contro il *Congedo* delle *Rime nuove* carducciane, scritto nell'agosto del 1873, il Pascoli scrive queste parole:

> Direte voi che il sentimento poetico abbondi più in chi, torcendo o alzando gli occhi dalla realtà presente, trovi solo belli e degni dei suoi canti i fiori delle agavi americane, o in chi ammiri e faccia ammirare anche le minime nappine, color gridellino, della pimpinella, sul greppo in cui siede? .... Or dunque intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare, non di chi non lo trova lì, e deve fare sforzi per cercarlo altrove.

Quell'accenno alle agavi americane può essere un'allusione a *L'agave americana*, della raccolta *Valsolda* del Fogazzaro, tanto acclamata da Arrigo Boito.

Il Pascoli poi concluderà più nettamente: « Il poeta è poeta, non oratore o predicatore, non filosofo, non istorico, non maestro, non tribuno o demagogo, non uomo di stato o di corte. E nemmeno è, sia detto con pace del maestro, un artiere che foggi spade e scudi e vomeri ». Il « Fanciullino » del Pascoli poi ha dispetto delle forzature della nostra attività professionale:

> Forse il fanciullo tace in voi, professore, perché voi avete troppo cipiglio, e voi non lo udite, o banchiere, tra il vostro invisibile ed assiduo conteggio. Fa il broncio in te, o contadino che zappi e vanghi, e non ti puoi fermare a guardare un poco; dorme coi pugni chiusi in te, operaio, che devi stare chiuso tutto il giorno nell'officina piena di fracasso e senza sole. — Ma in tutti è, voglio credere. — Siano gli operai, i contadini, i banchieri, i professori, in una chiesa, a una funzione di festa; si trovino poveri e ricchi, gli esasperati e gli annoiati, in un teatro a una bella musica: ecco tutti i loro fanciullini alla finestra dell'anima, illuminati da un sorriso, o aspersi d'una lacrima che brillano negli occhi dei loro ospiti inconsapevoli; eccoli i fanciullini che si riconoscono, dall'impannata al balcone dei loro tuguri e palazzi, contemplando un ricordo e un sogno comune.

Il Pascoli conclude poi questo suo discorso dicendo che per la poesia la giovinezza non basta: « La fanciullezza ci vuole ». I giovani che nella loro giovinezza immaginano insita ogni forza, si deludano, come si deludano i vecchiardi, perché la vecchiezza non è poi saggezza: « La poesia consiste nella visione di un particolare inavvertito, fuori e dentro noi. — Guardate i ragazzi quando si trastullano seri seri. Voi vedete che hanno sempre alle mani cose trovate per terra, nella loro via, che interessano soltanto loro, e che perciò solo essi sembrano vedere: chioccioline, ossiccioli, sassetti ».

Sono legittime osservazioni, ma il guaio è che il Pascoli confonde volentieri, da positivista ancora non liberato, il fanciullino-natura e il fanciullino-poesia.

Una buona osservazione è quella che egli ha scritto contro gli imitatori: « La mandra degli imitatori si butta alla rinfusa dietro qualche ariete maggiore, e tutti si mettono a belare o mugliare a un modo. I poeti veri sono pieni del contrario affetto: vogliono cioè non essere imbrancati, né nel verismo, né nell'idealismo; vogliono non passare per stecchettiani, per carducciani, per dannunziani ». Un'altra osservazione è l'altra relativa al vocabolario, e ne discusse a lungo nel saggio sul *Sabato del Villaggio* di Leopardi. Il Pascoli si ostinò a pensare che il « mazzolin di rose e di viole » della donzelletta leopardiana fosse troppo generico: egli invece voleva sempre particolareggiare, sicché spesse volte la sua poesia diventò un trattato di ornitologia o di botanica. E fortuna che egli non avesse troppo larghe e precise cognizioni di astronomia, altrimenti ci avrebbe riportato tutte le stelle su questa aiuola terrestre: « S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno tottavì, e sì di quelli che fanno cro cro? Basta dire fiori o fioretti, e aggiungere magari vermigli e gialli, e non far distinzione tra un greppo coperto di margherite, e un altro gremito di crochi? ».

Il Pascoli poi passa ad esaminare i due fraterni poeti augustei, cioè Virgilio ed Orazio, e osserva che fu sempre il fanciullino colui che operò perché quei due poeti trascegliessero tra le opinioni dei filosofi quelli che confermavano il loro sentimento. Per l'osservazione su Virgilio ci ferma questa nota:

Non ci sono schiavi per Virgilio. Nei suoi poemi non c'è mai nemmeno la parola *servus*; c'è *serva* due volte, a proposito di altri tempi e di altri costumi: tempi e costumi in cui il poeta vede bensì i re serviti da molti schiavi; eppur chiama questi *famuli* e *ministri*, non *servi*. Ma i suoi campi, quelli che esso insegnava a coltivare, quelli che arava e seminava con i suoi dolci versi, quelli non hanno gente incatenata e compedita. Il poeta che nella prima delle Ecloghe pastorali mette sé in persona di uno schiavo liberato, ha proclamato nelle campagne italiche quella parola che con tanta enfasi suona dalla sua bocca di Titiro: *libertas*. Gli agricoli di Virgilio né sono schiavi né mercenari. Essi sono di quelli di cui parla Varrone, che coltivano la terra da sé, come tanti possidentucci con la loro figliuolanza.... L'ideale del poeta è quel vecchiettino Cilice, trapiantato dalla sua patria nei dintorni di Taranto. Aveva avuto pochi iugeri di terra, non buona né a grano né a prato né a vigna: una grillaia, uno scopiccio. Ebbene, il bravo vecchiettino ne aveva fatto un orto, con non solo i suoi cavoli, ma anche gigli e rose, e alberi da frutta, e bugni d'api, e vivai di piante.

Qui si viene ad innestare quello che è il socialismo del Pascoli, il quale trova i suoi maestri in Virgilio e in Orazio.

Era la sua poesia (di Virgilio) che aboliva la servitù, perché la servitù non era poetica. Non era poetica, e il divino fanciullo, che non vede se non ciò che è poetico, non la vedeva. Non c'è la schiavitù nell'Italia virgiliana, nemmeno c'è il salariato, nemmeno il mezzadro!

Dopo queste osservazioni il Pascoli concludeva che la poesia, non ad altro intonata che a poesia, « è quella che migliora e rigenera l'umanità, escludendone, non di proposito il male, ma naturalmente l'*impoetico*. Ora

si trova a mano a mano che impoetico è ciò che la morale riconosce cattivo, e ciò che l'estetica proclama brutto. Ma di ciò che è cattivo o brutto non giudica, nel nostro caso, il barbato filosofo. È il fanciullo interiore che ne ha schifo ». Il poeta, conclude il Pascoli, non racconta che il buono della nostra anima, « e della nostra visione non ricorda che il bello. Ché per cantare il male bisogna fare uno sforzo continuo su se stesso, a meno che non si tratti di pazzia. E in questo caso, la pazzia sta appunto in questo, di pensare da buoni, e cantar da cattivi ». Cotesta concezione naturalmente ci rivela in forma teoretica quella che è la debolezza di tanta poesia del Pascoli, dove la bontà si smemora in una forma di deliquio, e dove la cattiveria diventa un termine rigido ed eterno di quest'atomo opaco del Male.

E quanto ai fini oratori e per dir così moralizzatori dei poeti, egli osservava:

> Il poeta, se è e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullo detta dentro, riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano. Quindi la credenza e il fatto, che il suon della cetra adunasse le pietre a far le mura della città, e animasse le piante e ammansasse le fiere della selva primordiale; e che i cantori guidassero ed educassero i popoli. Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primi, seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto, del più piccolo e tenero che fosse nella tribù d'uomini salvatici. I quali, in verità, si ingentilivano contemplando e ascoltando la loro infanzia.

* * *

Ci sono allusioni dunque nelle prose per dir così di poetica, allusioni anche ad un'etica politica, che in fondo non manca mai nei veri poeti. Noi in altre occasioni abbiamo definito il Pascoli « un poeta della terza forza », e senza alcuna allusione polemica ad alcun partito di terza forza che oggi possa esistere in Italia e nel mondo. In fondo un letterato, un intellettuale, è quasi sempre un terzaforzista. Ma l'intellettuale un po' più cauto ed avveduto si astiene dall'inquadrarsi in un partito di terzaforza, che è sempre un assurdo. E in fondo il Pascoli stesso, che fu amico di Andrea Costa, non si dichiarò mai decisamente per il partito socialista. Data questa ambiguità del suo temperamento, e della sua vocazione di poeta, si spiegano i tentennamenti che ci sono stati negli ultimi anni della sua vita: egli poté scrivere una poesia intitolata *Nel carcere di Ginevra,* a proposito dell'attentato di Lucheni: si tratta del famoso delitto commesso da questo anarchico che uccise Elisabetta d'Austria, con una pugnalata, a Ginevra, il 10 settembre 1898, mentre l'imperatrice stava per imbarcarsi su un battello nel lago Lemanno. Questa Elisabetta d'Austria usciva da una famiglia che aveva avuto assai tragiche vicende: l'unico figlio Rodolfo era stato ucciso, il cognato Massimiliano d'Asburgo fucilato al Messico, la cognata Carlotta, imperatrice del Messico, impazzita; il figlio di Massimiliano e di Carlotta morto o suicida o assassinato; la sorella, duchessa d'Alençon, morta nelle fiamme del Bazar della Carità a Parigi.

Orbene, un caso di quel genere non poteva non richiamare l'attenzione del Pascoli, che usciva da una famiglia anch'essa tragica. E nella conclusione dell'ode *Nel carcere di Ginevra*, egli scrive:

> E l'odio è stolto, ombre dal volo breve,
> tanto se insorga, quanto se incateni:
> è la pietà che l'uomo all'uom più deve;
> persino ai re; persino a te, Lucheni.

La morale della pietà, dunque, deve velare e fermare questa irrimediabile cattiveria del genere umano. Ma allora si preferisce Machiavelli, che vuole rimediare a questa nativa malizia degli uomini *aut per vim, aut per fraudem*, consigliando il principe a stare in sul lione, e in sulla golpe; il Machiavelli almeno accetta le estreme conseguenze della filosofia che fu propria del suo tempo. Ma per il Pascoli Cristo non è disceso a redimere gli uomini: gli uomini sono irredimibili, soltanto la pietà può essere la regola che attenui la malignità e la ferinità del genere umano. È ovvio che questo noi non lo possiamo accettare nemmeno come filosofia, tanto più che essa ci richiama a una certa vena, la più bastarda, del cattolicesimo della Controriforma, per cui solo la menzogna può coprire certe magagne dell'umanità: « Così all'egro fanciul porgiamo aspersi Di soave licor gli orli del vaso: Succhi amari ingannato intanto ei beve, E dall'inganno sua vita riceve ».

Nel cattolicesimo della Controriforma per lo meno la menzogna pietosa ha una funzione catartica, ma nel cattolicesimo ateo del Pascoli la menzogna pietosa non è altro che una dulcedine di superficie, un polverio di zucchero, come quello delle galle di gengiovo di cui discorre il Boccaccio nella beffa a Calandrino nel *Porco imbolato*. Il Pascoli vorrebbe persuadere tutti gli uomini ad essere pietosi l'uno dell'altro, pietosi dei re e pietosi dell'anarchico Lucheni, che uccide: questo che pare un verbo ricco di umanità, invece è un verbo ricco soltanto di debolezza.

C'è un altro inno, intitolato *Pace*, che gli fu ispirato dalle sommosse popolari del 1898, e dalle repressioni che ne seguirono (ed. Mondadori, pp. 369: « Fratelli, venite, v'imploro »): la conclusione di questo inno, è che i ribelli non sono ribelli, come i punitori non sarebbero punitori; i ribelli ora morti lì sulle bare, sorridono una parola, *Pace!*

> Non sangue, non lacrime! il sangue
> lasciatelo nelle sue vene!
> Schiudete la carcere esangue,
> sciogliete le ignave catene!
> Lasciate la morte alla Morte!
> Voi stando sull'orride porte
> gridate: « Tu sei ciò ch'io sono!'
> fratello, io perdono! ».

Per il Pascoli, delitto e castigo, colpa ed espiazione sono concetti che non trovano posto nel suo cuore: non c'è un'idea di giustizia storica, egli

insegna soltanto pace, bontà, perdono, rassegnazione. Noi conosciamo Alessandro Manzoni, che in una prima fase del suo cristianesimo, nell'*Adelchi,* scrive dei versi bellissimi: al padre, che ormai ha perduto il trono, perché è stato sconfitto da Carlomagno, Adelchi indirizza queste parole:

Ti fu tolto un regno:
Deh! non pianger: mel credi. Allor che a questa
ora tu stesso appresserai, giocondi
si schiereranno al tuo pensier dinanzi
gli anni in cui re non sarai stato....
Godi che re non sei; godi che chiusa
all'oprar t'è ogni via: loco a gentile
ad innocente opra non v'è: non resta
che far torto, o patirlo. Una feroce
forza il mondo possiede, e fa nomarsi
Dritto: la man degli avi insanguinata
seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
coltivata col sangue; e omai la terra
altra messe non dà.

E il Manzoni conclude col dire: «Questo felice», cioè a dire Carlo, che è il vincitore,

cui la mia morte fa più fermo il soglio,
cui tutto arride, tutto plaude e serve,
questo è un uom che morrà.

Per il Manzoni in questo periodo (siamo ancora verso il 1821) c'è la rinunzia, «il far torto o patirlo», e tra le due vicende è assai meglio il patire torto che farlo:

Te, dalla rea progenie
degli oppressor discesa,
cui fu prodezza il numero,
cui fu ragion l'offesa,
e dritto il sangue, e gloria
il non aver pietà,
te collocò la provida
sventura infra gli oppressi:
muori compianta e placida;
scendi a dormir con essi:
alle incolpate ceneri
nessuno insulterà.

Questo è il momento acuto del cristianesimo agostiniano, per dir così, del Manzoni; in seguito egli lo verrà svolgendo, e arriverà alla conclusione, che domina in tutto il romanzo dei *Promessi Sposi,* che nel mondo domina la giustizia, ma la giustizia è soltanto quella di Dio, di colui che giudica e non è giudicato.

Il verbo del Manzoni è un verbo molto chiaro nelle sue linee: egli è un credente. Ma in Pascoli la vita dell'oltretomba è oscura ed opaca com'è la vita di questo mondo, oscura ed opaca. È però la sua pietà direi che ci of-

fende, non è pietà virile, ma pietà di un debole verso altri deboli, e però tale che ammacca la personalità dell'uomo.

Antonio Baldini, in una conferenza su Carducci Pascoli e D'Annunzio, detta al Lyceum di Firenze, immagina il Pascoli davanti al fascismo, e osserva: « .... se gli avessero posto il dilemma — se tu ci lasci dare l'olio di ricino allo zi' Meo, e qualche legnatella a Valentino vestito di nuovo, tu avrai un'Italia bella come quella del tuo Virgilio e del tuo Orazio; ma se tu non vuoi che Valentino e zi' Meo siano toccati, l'Italia non farà un passo avanti da quella di Cavallotti e di Giacometti — Pascoli sarebbe rimasto un pezzo a lacerarsi nel dubbio, si sarebbe magari consigliato in proposito con la Maria, ma alla fine avrebbe risposto: « Come siete cattivi a toccarmi proprio nel punto che mi dole! ». E il Baldini continua: « Io dico che Pascoli avrebbe detto su per giù così. E sentendo passare i balilla con le loro fresche voci sotto la finestra, si sarebbe sentito inumidire le guance di lacrime di contentezza, e nessun cuore d'italiano avrebbe versato sangue vivo come il suo per il martirio del giovine Berta, e per le carneficine di Milano; ma davanti al fatto di una randellata, anche data a fin di bene, avrebbe seguitato a dire: « Fate quello che volete, ma io non ci sto ».

Naturalmente la tesi del Baldini è una tesi di cattolico-fascista; quella del Pascoli invece resta ancora una tesi di terza forza.

Il Carducci, parlando col Sommaruga, diceva di voler chiudere la sua carriera con una canzone, sugli emigranti, con le parole « Sii maledetto, cencio tricolor! ». Dal confronto con il passato dell'abiezione presente traeva egli virili rimbrotti ai contemporanei. La posizione del Carducci è propria dell'uomo forte, che prende decisamente un partito, che può dire anche « Sii maledetto, cencio tricolor »; ma Pascoli invece dà ragione a tutti, e tutti aiuta a intenerirsi e a piangere insieme. Questo atteggiamento, che può parere il più gentile, è il più nefasto invece storicamente; ed è consacrato dal proverbio popolare, che il medico pietoso fa la piaga verminosa.

Per il Pascoli la forza deve essere sempre passiva e non aggressiva: il suo eroe è Achille, che accetta il destino e spinge i cavalli contro la Morte, non già l'Achille feroce uccisore di Ettore; e il suo eroe è visto quando tocca il confine dell'azione, e ne misura tutta l'inanità. Egli scrive: « Fortezza è il silenzio, non il grido; la rinunzia, non l'assalto; il sacrificio, non il delitto! ».

Il Pascoli tentò di uscire da questa sua angosciosa posizione, rifugiandosi nelle stelle: « Verso le solitarie nebulose, verso l'ardor di Mira ed il folgorio di Vega »; sono versi e immagini queste che io cavo fuori dal *Ciocco*. Ma i critici hanno notato sempre qualche cosa di barocco in coteste visioni stellari, e trovano invece, e non a torto, maggiore poesia in certi versetti dove il cielo e la terra sono avvicinati: per esempio nella poesia *L'imbrunire* egli scrive:

Cielo e Terra dicono qualcosa
l'uno all'altro nella dolce sera.
Una stella nell'aria di rosa,
un lumino nell'oscurità.

Le stelle e il cielo qui non sono negati, ma sono soltanto avvicinati e per dir così riportati su questa terra. Così, per esempio, in questa strofetta:

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chioccetta per l'aia azzurra
va col suo pigolìo di stelle.

(*Il gelsomino notturno*, p. 1058).

Si ricorderà anche un verso, il trito picchierellar di stelle, nella poesia *Nozze* (« Dàva moglie la rana al suo figliuolo »), dove egli scrive:

Egli cantò: la cobbola giuliva
parve un picchierellar trito di stelle,
nel ciel di sera, che ne tintinniva.

E questo senso di cielo c'è anche nella chiusa di *Paulo Ucello*, dove ci sono alcune parti molto viziose di dubbio francescanesimo, ma nella chiusa c'è il canto dell'usignolo, felicemente espresso:

Ne stormì con le foglie dell'ornello,
ne sibilò coi gambi del frumento,
ne gorgogliò con l'acqua del ruscello.

E tacque un poco, e poi sommesso e lento
ne interrogò le nubi ad una ad una;
poi con un trillo alto ne chiese al vento.

E poi ne pianse al lume della luna,
bianca sul greto, tremula sul prato;
che alluminava nella stanza bruna

il vecchio dipintore addormentato.

Questa a me pare la nota migliore del Pascoli, cioè a dire la terra infusa di tutto il mistero siderale: il cielo quindi calato sulla terra.

La poetica pascoliana nei suoi versi.

In genere nei poeti decadenti o nei poeti di secondo ordine abbondano sempre le effusioni della poetica, attraverso la stessa poesia. Il D'Annunzio faceva della poetica anche nelle lettere d'amore alle sue donne, e il Pascoli in molti suoi versi. Il Carducci invece, che pure era professore e storico letterario, ha parlato sempre molto sobriamente di poetica: il *Congedo* (Il poeta, o vulgo sciocco), che può parere un trattatello della poetica carducciana, è in tutto e per tutto una poesia liberata, come è una poesia quasi del tutto liberata il grazioso apologo del Pascoli sulle nozze del figliuolo della

rana, e sul « cantor del brolo ».[6] L'apologo diventa più caustico nella seconda parte, quando la rana chiede quanto deve:

Se quattro chioccioline o qualche foglia
d'appio, o voglia un mazzuolo di serpillo,
o voglia un paio di bachi, o ciò che voglia.
Oh! rispos'egli: nulla al Rosignolo,
nulla tu devi delle sue cantate:
ei l'ha per nulla e dà per nulla: solo,
sì l'ascoltate, e poi non gracidate.
Al lume della luna ogni ranocchia
gracidò: Quanta spocchia! Quanta spocchia!

Ci si potrebbe vedere adombrata una schermaglia del poeta contro i suoi critici, e certamente l'apologo ha quella sua ispirazione remota: il Pascoli, come tutti i temperamenti o poeticamente o sentimentalmente deboli, fu piuttosto acre contro i suoi critici, e in modo particolare contro il maggiore di essi, contro il Croce, da lui una volta paragonato a uno struzzolo, capace di ingoiare il libro e le pietre, e un'altra volta raffigurato in un *iniquae mentis asellus*, che viene a disturbare il lavoro di un vasaio, entrando senza riguardo nella sua officina. Dei versi che esprimono o l'etica o la poetica del Pascoli, noi vogliamo ricordare quello intitolato *Gloria*:

— Al santo monte non verrai, Belacqua? —

Io non verrò: l'andare in su, che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,
e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!

Qui è riferita con molta arguzia una nota quasi di autocritica al proprio temperamento un po' accidioso di contemplatore; ma in altri versi c'è invece più esplicito e meno cauto il manifesto della sua arte (*Contrasto*):

Io prendo un po' di silice e di quarzo:
lo fondo; aspiro; e soffio poi di lena:
ve' la fiala, come un dì di marzo,
azzurra e grigia, torbida e serena!
Un cielo io faccio con un po' di rena
e un po' di fiato. Ammira: io son l'artista.

Ancora in un secondo quadretto egli si presenta come poeta:

Io vo per via guardando e riguardando,
solo, soletto, muto, a capo chino:
prendo un sasso, tra mille, a quando a quando:

6 In genere i grandi poeti discorrono di « poetica » nelle loro prose, tipici Dante e Petrarca.

lo netto, arroto, taglio, lustro, affino:
chi mi sia non importa: ecco un rubino;
vedi un topazio; prendi un'ametista.

Ma forse vale la pena soltanto citare dei versi sparsi, come quelli del primo dei *Poemi conviviali,* dove si parla del cantore « che nella voce ha l'eco dell'Ignoto », oppure « dell'auleta querulo, che piange », e tu ne godi, « poiché ti si muta in cuore Il suo dolore in tua felicità ». Ma la poesia più significativa rimane quella dei *Canti di Castelvecchio, La lampada,* « Io sono una lampada ch'arda Soave! »; e qui seguono tutte le immagini e le immaginazioni più care al poeta di Castelvecchio.

Ecco una veglia in casa di contadini: la lampada, forse, « che guarda, pendendo alla fumida trave, La veglia che fila »; e c'è tutto poi un bozzetto, dove sono rappresentate le bocche celate nell'ombra ai cantoni, « Là dietro le soffici rócche Che albeggiano in fila »: si può dire che tutte queste immagini non sono concetti di poetica, ma vere e proprie immagini di poesia.

Ragioni, novelle, e saluti
d'amore, all'orecchio, confusi:
gli assidui bisbigli perduti
nel sibilo assiduo dei fusi;
le vecchie parole sentite
da presso con palpiti nuovi
tra il sordo rimastico mite
dei bovi.

In tutte queste immagini c'è una specie di descrittiva poetica di quelli che sono i miti cari al poeta. C'è anche la lampada che forse a cena raduna; « che sboccia sul bianco, e serena Su l'ampia tovaglia sta », « luna su prato di neve ». È molto bella poi ancora la visione di quella giovinetta tutta incantata nei suoi sogni, mentre la madre ne esplora il viso e quasi vorrebbe indovinarne i pensieri segreti:

Ma lascia nell'ombra, alla mensa,
la madre, nel tempo ch'esplora
la figlia più grande che pensa
guardando il mio raggio d'aurora.

Ancora nella terza parte, seguono altri quadretti, come il seguente:

Se già non la lampada io sia,
che oscilla
davanti a una dolce Maria,
vivendo dell'umile stilla
di cento capanne....

Meno felici sono le immagini della « donna più bianca del bianco lenzuolo », « che in grembo, assopita, matura il tuo seme »; e ancora più lambiccata e barocca è l'immagine della cuna, che è detta « la barca, Che,

alzando il fanal di fortuna, Nel mare dell'esser varca ». Molto suggestiva invece, la conclusione della poesia:

Lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore,
la pallida via della vita:
s'arresta; ma vede il mio raggio,
che gli arde nell'anima blando:
riprende l'oscuro viaggio
cantando.

Né bisogna dimenticare il poemetto *Rossini*, dove è presentata l'anima della poesia del grande musicista: « Piangea la semplice anima fanciulla: Sono più grande! Quando tu, smarrito Del mondo immenso, pigolavi in culla, / Io era là, tra l'ombre mute e sole, Fui io che il tenero umido tuo dito Guidai ver' gli occhi di tua madre e il sole! / Fui io che prima, per un tuo gran male, Ti dissi, St! ascolta!... Una soave Nenia sonava presso il tuo guanciale. / E tu la udisti, e ti chetavi, attento Attento, di sulla tua lieve nave Che uguale uguale dondolava al vento.... ». Questi versi sull'anima di Rossini sono ancora una variazione delle immagini che abbiamo letto nel *Fanciullino*.

In fondo, questi sono bozzetti e motivi poetici che sono sparsi un po' in tutta l'opera del Pascoli; quindi sarebbe un tentativo contro natura quello di chi volesse cogliere spunti di poetica attraverso la varia poesia pascoliana; si tratta di mimi poetici, e non di idee, cioè a dire, il poeta vi ci dà un *raccourci* del suo immaginare poetico. È strano: dobbiamo dire, riprendendo un'osservazione fatta in principio, che il frammentismo fu favorito in modo particolare da Giovanni Pascoli, non solo con le sue idee di poetica, ma anche con la sua stessa poesia, per cui non possiamo approvarne mai alcuna completamente (quando diciamo *noi*, intendiamo dire l'insieme di tutti i critici). Si era detto più avanti che la poetica del Pascoli è tipicamente cattolica, e il suo ravvicinamento alla poetica del Capponi e del Tommaseo conferma questa nostra osservazione; ma il lettore potrà ricordare che nel mio saggio *La fortuna critica del Pascoli* (in « Belfagor », maggio 1954), io ho negato la fede cattolica del Pascoli; ma questo non significa proprio nulla. Il cattolicesimo oggi vive come schema mentale in tanti uomini che non sono cattolici; da ciò la nostra insistente nota polemica sui « cattolici atei ». E non si può parlare nemmeno di cristianesimo, come nel caso del grande Manzoni, perché al Pascoli purtroppo il male appare più grande di Dio; e nessuno o credente o laicista e discredente che sia può far sua cotesta affermazione o bestemmia del « dolcissimo! » poeta.

Luigi Russo

IL SUCCESSO DI FOGAZZARO

Ricorre quest'anno il cinquantesimo [1] anniversario della pubblicazione di *Piccolo mondo antico,* il romanzo col quale il Fogazzaro riuscì a consolidare la sua fama di scrittore, e sul quale anche oggi essa riposa quasi per intero. Idealmente e cronologicamente questo romanzo sta al culmine della parabola del Fogazzaro narratore. I motivi che con abile accostamento o con armonico gioco avevan formato la vitalità poetica dei tre romanzi precedenti e che, forse per il prepotere della tesi religiosa, tornarono poi a scindersi nei tre romanzi successivi, avevano raggiunto in *Piccolo mondo antico* una lor felice fusione, dando luogo a un'opera tutta soffusa d'una sua incantevole e suadente vaghezza. E il successo fu veramente grande, quale da tempo, forse dal tempo dei *Promessi Sposi,* non s'era visto in Italia. Gli fu conferito il premio dell'Accademia delle Scienze di Torino con un lusinghiero giudizio di Arturo Graf, e tutta la stampa ne parlò. A circa centocinquanta si contano gli articoli apparsi nei quotidiani e nei periodici di quell'anno, e accanto agli anonimi e agli oscuri, vi figurarono anche i più bei nomi della critica militante di allora. Fu, pur con i naturali dissensi e contrasti, un successo particolarmente caldo e commosso. Ma non è del successo di stampa dei romanzi del Fogazzaro, ch'io voglio ora parlare. Ne ho già discorso altrove. Ora io vorrei piuttosto cercare le ragioni del loro successo nel pubblico dei lettori.

Successo di stampa e successo di pubblico, se pur riescano qua e là a coincidere e a toccarsi, è tuttavia assai raro che combacino del tutto. E specialmente nel caso del Fogazzaro. Acclamando o polemizzando, esaltando o discutendo, agitando di volta in volta i vessilli dell'idealismo, del verismo, dell'estetismo, del modernismo, del socialismo, o del nazionalismo, la critica militante poteva trovarsi in totale o in parziale accordo o contrasto col pubblico dei lettori; ma perseguiva un intento suo, adempiva un suo ufficio. Con maggiore o minore preparazione teorica, penetrazione intuitiva e sicurezza di gusto essa tendeva a individuare, a chiarire e a risolvere i termini di quello che essa giustamente assumeva come un problema di arte letteraria. I lettori, invece, amavano il Fogazzaro nella misura in cui egli rispondeva ai loro istinti, appagava le loro esigenze, i loro bisogni non tanto artistici,

---

[1] Questo articolo del Trombatore è apparso nel 1945, nella rivista « Risorgimento », a. I, n. 5, ed esso andò travolto nella confusione del dopoguerra. Però abbiamo desiderato riprodurlo, come facemmo una volta di un articolo di Lionello Vincenti su *Vittorio Alfieri e lo « Sturm und Drang »*. Anche perché pubblicheremo prossime note sul Fogazzaro e non volevamo usurpare osservazioni del Trombatore. (L. R.).

quanto piuttosto psicologici, intellettuali e morali. E non era stata la critica a scoprire il Fogazzaro. Il poemetto di *Miranda,* che secondo la testimonianza di Giacomo Zanella faceva piangere molti occhi giovanili, quel libro in cui le « giovinette infelici leggevano la storia dei loro dolori, che credevano non ad altri palesi che a Dio », uscito nel 1874, era passato inosservato. Addirittura ignorate dalla critica eran rimaste le liriche di *Valsolda,* edite due anni dopo. Fogazzaro rimaneva un ignoto o un oscuro, tanto che egli credeva sinceramente a una « congiura del silenzio ». Negli articoli dove si parlava di giovani scrittori egli non era nominato, le riviste rifiutavano la sua collaborazione. *Malombra,* uscito nel 1881, ebbe accoglienze assai fredde.[2] Il gelo della critica letteraria si sciolse solo nel 1885, all'apparire di *Daniele Cortis.* Ma allora Fogazzaro aveva già un suo pubblico di lettori, e furono certo essi a imporlo alla critica, quelli che lo avevano scoperto e che gli rimasero fedeli anche negli anni tristi e lo amarono sempre, fin che egli visse e più in là.

Come romanziere, Fogazzaro fu l'idolo della borghesia italiana nel periodo che corre all'incirca tra il 1880 e il 1910; dell'alta borghesia prevalentemente intellettuale e terriera, che confinava con l'aristocrazia, con cui talvolta riusciva a confondersi; e anche della borghesia media e piccola in quanto seguiva i gusti di quella e ne condivideva i sentimenti e ne ammirava le forme. E fu adesione tanto più spontanea e naturale, in quanto lo scrittore stesso apparteneva a quella classe sociale; e vi apparteneva non pure per la nascita, ma per la sua formazione intellettuale e morale, con tutte le fibre del suo essere. Altri scrittori adempivano allora lo stesso ufficio di narratori per la borghesia, e basti nominare fra tutti il Farina, il Barrili e il Rovetta, che furono infatti assai letti, e che, come sono ancora i più noti, così furono certamente i più tipici. Ma non si guadagnarono quel seguito, quel consenso, quella fiduciosa dedizione che il Fogazzaro riscosse; e non li riscossero, non per la loro inferiorità artistica, ma per certi loro peculiari caratteri. Il Farina non poteva soddisfare appieno per la povertà dei suoi motivi, per l'angustia del suo orizzonte, per il suo ambiente più tipicamente piccolo-borghese; il Barrili, pur così amabile, rimaneva purtroppo eccessivamente roseo e sdilinquito, e i suoi effetti migliori li raggiungeva solo nell'ambito ristretto della letteratura garibaldina; mentre il Rovetta, che aveva ambizioni più larghe, non rifuggiva nelle sue pitture di costumi da certi contrasti, da certe amarezze, da certe punte che non dovevan tutte piacere a quei suoi lettori. Essi non li seppero, come il Fogazzaro, scuotere e rasserenare, commuovere e divertire e lusingare, e soprattutto non seppero farli vivere, e vivere pienamente, in un mondo che pareva reale ed era ideale, che pareva ideale ed era reale, e che rimaneva pur sempre il loro mondo.

---

2 Non del tutto esatta ci pare questa notizia sul successo di *Malombra,* come si apprende dalle assidue ricerche di Piero Nardi e di Tommaso Gallarati Scotti. (L. R.).

Sui narratori borghesi dell'età sua il Fogazzaro ebbe questo prezioso ed inestimabile vantaggio, di saper essere drammatico e idillico: drammatico nella rappresentazione dei sentimenti, idillico nella pittura della vita sociale. La vita sociale è nei suoi romanzi una beata e quieta arcadia, dove tutto va per il giusto verso, che è poi il verso gradito a chi sta in alto. Gli urti e i contrasti, o non nascono dalle differenze sociali, o sono posti e risolti secondo i principî borghesi. Non c'è il senso pungente dell'ineguaglianza sociale. In lui, profondamente sincero e convinto cattolico, viveva ed operava sempre implicito il senso dell'eguaglianza delle anime, e questo non gli faceva avvertire, o gliela faceva avvertire troppo scarsamente, l'ingiustizia delle disparità sociali. L'uguaglianza giuridica e formale, che allora si era già raggiunta, lo appagava compiutamente. Nei suoi romanzi, l'ordinamento della vita sociale attuato dalla borghesia non è mai seriamente turbato, né, tanto meno, scosso o compromesso. Ognuno sa stare al suo posto, e vi sta spontaneamente, *naturalmente*. Fra i vari strati sociali non corrono relazioni d'interesse, ma d'affetto. Gli abitanti dei ranghi superni trattano gli inferiori con arguta bonomia, con amorevole condiscendenza, e ne riscuotono una commovente devozione; tutt'al più, dinnanzi a certe manifestazioni di quelli, i poveri diavoli usciranno a dire che i signori son tutti matti. E detta in dialetto è anche questa un'espressione affettuosa. Fioriscono qua e là i pettegolezzi, anche con qualche tinta di malignità; ma non si giunge mai alla vera malvagità. Codesta idillica visione della convivenza umana poteva far scivolare il Fogazzaro nelle smancerie di una stucchevole arcadia; ma un suo felice istinto lo trattenne sempre dal cadervi. È qui specialmente che la realtà e il suo idealizzamento giocano a rimpiattino. L'arcadia è nell'impostazione delle relazioni sociali; il realismo è nella pittura delle singole macchiette. E ce n'è in gran copia; sbocciano i motti arguti e le barzellette; il dialetto vi profonde le sue migliori risorse; e per arricchire la sua collezione di curiosità umane il Fogazzaro non disdegnò neanche di scendere fino al verismo. S'intende anche troppo bene, come uno scrittore dei suoi gusti e della sua educazione dovesse per natura, ancor meglio che per principio, aborrire da quella corrente letteraria. Ma se egli era indotto a respingere come una follia la visione veristica della vita, e come un assurdo il concetto veristico dell'arte, nulla impediva però che egli ne traesse quel tanto che gli tornasse utile. E se ne servì per la signora Fiamma del *Cortis,* per Momi Camin e per il dottor Molesin di *Leila,* cioè per le sue macchiette più losche e ripugnanti, raggiungendo il duplice profitto di giovarsi artisticamente del verismo e di screditarlo moralmente. D'altra parte egli si guardò bene dal disegnare queste figure con eccessivo rilievo, dall'affidar loro un'azione troppo invadente. Esse variano, ma non turbano, il tono generale della sua comicità, che è di un'affettuosa bonarietà, un po' alla Goldoni, un po' alla Dickens, e non di rado tocca il segno. In queste zone dei suoi romanzi il Fogazzaro non pose il suo mondo del sentimento; vi pose il suo mondo del comico. E fu questo

il talismano segreto che lo salvò dall'arcadia. Inoltre, qui non siamo nel cuore delle sue opere; siamo solo nelle parti periferiche o episodiche. Qui l'autore ci mostra l'altra faccia della vita; ma non le conferisce piena autonomia. Questo vivace brulicare di vita minuscola è sempre in funzione di quel che vibra nell'alto declamato della vita superiore. La scala sociale di questi romanzi si dispone come una scala armonica e non tollera né dissonanze né stonature: al virtuosismo del compositore rimane però la risorsa di ricavarne pregevoli effetti di contrappunto.

Con la stessa felicità, con la quale tra lo scrittore e la classe sociale a cui apparteneva e a cui si rivolgeva era nato spontaneo e naturale l'accordo sul sentimento sociale, si saldò anche l'accordo sul modo di interpretare le istituzioni e i principî morali, civili, politici e religiosi. Non era quella una borghesia retrograda e gretta e ombrosa. Anzi, essa usciva da una rivoluzione vittoriosa e ne coglieva i frutti, aveva molteplice e florida attività, era animata da slanci e da iniziative, si sentiva alla testa della progrediente vita nazionale e non rifuggiva perciò dall'inclinare a certa spregiudicatezza e libertà di atteggiamenti. Ma fino a un certo limite, e cioè fino al limite consentitole dai suoi concreti interessi. Il principio rimane questo: innovare conservando. Così, la famiglia non poteva più essere concepita alla maniera patriarcale d'un tempo. Il ritmo più rapido e più vivace della vita moderna tendeva ad alterarne il rigido schema tradizionale, ad articolarne i nessi e le dipendenze, ed era bene assecondarlo; ma non bisognava concedere troppo, non si poteva consentire a una radicale trasformazione e tanto meno alla dissoluzione dell'istituto. Il Fogazzaro impostò in questi termini la sua rappresentazione della vita familiare; tuttavia egli non diede pieno svolgimento a questo tema, lasciò un po' in penombra il problema dei rapporti fra padri e figli, e preferì trattare, invece, come più affini al suo temperamento di scrittore, quello dei rapporti coniugali, e il tema dell'amore, che ad essi si collega.

La precedente esperienza romantica aveva sancita l'incompatibilità dell'amore col matrimonio, nel senso che l'amore non può raggiungere le vette della passione senza un forte ostacolo che lo alimenti e lo esasperi. Perciò l'amore fogazzariano è preconiugale o extraconiugale. (Nel caso di Franco e Luisa la questione non verte sull'amore, ma sui contrasti ideologici dei due coniugi). Anche l'amore preconiugale si alimenta di ostacoli: in Violet è il senso dell'occulta colpa, è il suo carattere irresoluto, è la sua salute cagionevole; in Leila è la fede giurata al morto fidanzato, è il suo orgoglio, è il peso della situazione che le si è cristallizzata intorno. S'intende che la più ricca è l'impostazione dell'amore extraconiugale, quello di Piero e di Jeanne, o quello di Daniele e di Elena, che è rimasto il più caratteristico. Ma sempre in lui l'amore è un ardore nascosto, una pena struggente, un lento spasimo, vi si sentono i brividi della voluttà sfiorata, le seduzioni del peccato; si rasenta l'orlo della colpa. Ecco l'innovazione: codesto amore ideale e platonico egli lo fa vivere alle sue eroine con le fiamme della passione

vera, coi sensi sempre in subbuglio. Ma è sempre un amore d'eccezione, e l'istituto matrimoniale, se non è proprio salvo, è almeno conservato; il Fogazzaro corre sempre ai ripari; ognuno patisce la sua tragedia nel chiuso della propria anima; non vi sono scandali; le norme della moralità borghese non sono sovvertite.

Il principio dell'innovare conservando vige naturalmente anche nel campo dello Stato e della vita politica; qui, anzi, riesce forse più evidente il conservatorismo del Fogazzaro col suo aspetto liberale e col suo aspetto reazionario. Egli accettò di slancio la formazione storica dell'unità del regno; ma sopprimendone tacitamente i fattori più conturbanti. Mazzini e Garibaldi non sono nominati. Il suo dio era il Cavour; la forza più vitale e giustificatrice dello stato, la monarchia; il più potente *instrumentum regni*, il cattolicismo. Egli non poteva acquetarsi alla norma che il re regna, ma non governa. La monarchia, secondo lui, responsabile dinanzi a Dio e alla storia, era una ruota maestra del meccanismo costituzionale; se essa rimaneva inoperosa, tutto il meccanismo ne soffriva. In quegli anni, e cioè poco dopo la caduta della storica Destra, si era diffuso nei vari ceti italiani un sordo scontento per quella che sembrava decadenza e corruzione della vita politica del giovane regno; scontento che si concretava particolarmente in una crescente sfiducia, in un sempre più aperto discredito dell'istituto parlamentare. Questo sentimento affiora spesso nel *Cortis* e una volta sbocca iroso e violento nel *Santo,* nel colloquio di Benedetto col Ministro dell'Interno. A sanare lo stato dai morbi che ne corrodevano e ne minavano l'esistenza, si pensava che fosse opportuna un'energica azione di governo. E l'idolo segreto o palese della nostra borghesia era allora un Bismarck italiano, che, restituito vigore alla monarchia, conchiusa la pace col Vaticano, sicuro di una larga adesione nel paese, governasse « giusta un concetto prestabilito, sopra e, se mai fosse necessario, contro i flutti delle maggioranze parlamentari », e ponesse mano alle necessarie riforme sociali, guidando una rivoluzione sociale ordinata, tale « da sbalordire il mondo ». L'Italia aveva molto da insegnare al mondo; la provvidenza non l'aveva risuscitata dai morti « per fare della cattiva democrazia e della cattiva letteratura che si freghino insieme ». Sono le idee politiche di Daniele Cortis. Queste idee, se allora si fosse tentato di tradurle in una effettiva pratica di governo, in una concreta legislazione, forse sarebbero state generalmente respinte; ma messe fuori da un romanziere, anzi da un poeta, considerate come *istanza sentimentale,* suscitavano tutt'altro che dispiacere. Al tema politico affrontato nel *Cortis* il Fogazzaro non ritornò nei suoi romanzi successivi; anzi, egli si guardò bene dall'accogliervi echi e voci della contrastante e tumultuosa vita nazionale. Ed erano gli anni della Banca Romana, dei fasci siciliani, dei moti della Lunigiana, della guerra d'Africa; gli anni in cui imperioso si affermava il problema delle rivendicazioni economiche e sociali. Ma il Fogazzaro, manifestato che ebbe il suo parere in un modo che poteva sembrare audace, ma che rimaneva intimamente vago e nebuloso, preferì disinteressarsene, preferì eliminare dalle

sue opere narrative questo elemento conturbante e, in fondo, alieno dalle note costitutive della sua fantasia. Tuttavia, l'idea di una, come egli la chiamava, « democrazia sinceramente liberale », e cioè la sua concezione di uno stato forte, ordinato e progressivo, essendo un elemento strutturale della sua mentalità, continuò ad operare implicita e sotterranea anche negli altri romanzi. Alla politica esplicita il Fogazzaro tornò solo in *Piccolo mondo antico*; ma con un radicale mutamento di rotta. Qui egli non presentava la borghesia italiana nelle sue insofferenze, nella sua vaga aspirazione a un indirizzo politico, che, consono ai suoi ideali e ai suoi interessi, scaturisse per rettilinea genesi dalle premesse risorgimentali; qui egli la rappresentava operante nel moto risorgimentale stesso, in quello che era stato il suo slancio più vitale e più generoso, quando essa si era veramente messa alla testa della vita nazionale e al modo che aveva potuto ne aveva interpretato e realizzato i più imperiosi postulati. Accettata *a priori,* e quasi come un elementare dato di natura, la soluzione monarchica, non vi potevano aver luogo i contrasti e le competizioni della lotta politica. Perciò rimaneva dominante il sentimento patriottico in quel che esso ha di più comune e generico e tuttavia ricco delle esigenze vitali che vi lievitavano: un'amor di patria umile e fiero, come un dolente affetto che è la ragione stessa della vita, l'aspirazione all'indipendenza e alla congiunta libertà, sentita anzitutto come un dovere morale, come un dato elementare della dignità umana. Era un sentimento non gladiatorio, ma profondamente umano e gentile e cavalleresco. Ed anche per questa via s'intende come specialmente su questo romanzo dovesse polarizzarsi pacifico e appagato il consenso dei lettori.

La tendenza del Fogazzaro a innovare conservando si estese anche alla religione; anzi, essa fu forse più evidente in questo campo che negli altri. Questo fu, infatti, il solo suo tema che uscì dai romanzi per esporsi ai pericoli della discussione e della polemica, finendo poi col lasciarsi coinvolgere e travolgere nel clamoroso episodio del modernismo. Molti si indignarono quando il Fogazzaro si sottomise obbediente alla condanna della Chiesa; ma era un'indignazione poco ragionevole, la quale non teneva conto di quel che il Fogazzaro era veramente. E la verità è che egli era un cattolico sinceramente e profondamente convinto, che il cattolicismo era inseparabile da tutto il suo essere, fin dalle radici. Nato e cresciuto in ambiente di cattolicismo operoso, educato cattolicamente, aveva ceduto negli anni critici della gioventù ad una leggera brezza di scapigliatura, aveva avuto i suoi dubbi e i suoi squilibri; ma si era ricreduto ben presto, e forte della avventurosa ma salutare esperienza la fede cattolica si era assisa in lui più incrollabile che mai. Egli la concepiva come la base stessa della vita umana, come l'unica realtà che valesse a spiegarla e a giustificarla. Su questo non cadeva discussione. La discussione poteva sorgere, invece, in quelle parti del pensiero religioso, che, non essendo strettamente dogmatiche, non sfuggivano agli impulsi dello sviluppo storico. Qui si inserì la sua tendenza innovatrice. Ed è anche troppo noto come egli si infatuasse della teoria dell'evoluzione, che

allora faceva tanto chiasso, e come volesse conciliare Darwin e Sant'Agostino. Ai fini di questo nostro esame non importa stabilire la validità dell'assunto, che poté essere legittimo, e neanche l'entità dei risultati, che fu estremamente povera o nulla; interessa l'esigenza in se stessa, come manifestazione caratteristica della mentalità borghese, che si attiene alla tradizione, ma non rifugge dal venirla saggiando alla prova delle novità. Che se poi l'esperienza dovesse presentarsi negativa o troppo pericolosa, si rinunci al nuovo e ci si tenga stretti al vecchio. La tendenza innovatrice non si mantenne nei limiti di un dibattito teorico; ma investì le forme del culto e la struttura della Chiesa. Si voleva mantenere il vecchio tronco; ma si voleva vestirlo a nuovo. E si voleva soprattutto che la Chiesa abbracciasse effettivamente l'università dei fedeli, e non si chiudesse nei recinti della casta sacerdotale. Venne poi la condanna, e il Fogazzaro, più o meno persuaso che ne fosse, non poteva non sottomettervisi; egli non poteva rinunciare al formale per amore dell'accessorio.

Per quanto queste idee in materia di religione potessero allora riuscire attuali e appassionanti, è tuttavia chiaro che esse avevano virtù di interessare una sola categoria di lettori, e di per se stesse non potevano perciò costituire uno degli elementi decisivi del successo del Fogazzaro. La sua vera innovazione fu altrove, fu nell'impostazione del sentimento religioso, e qui si saldò infatti il consenso dei lettori. Nella nostra letteratura narrativa non c'era, di veramente valido, se non l'esempio del Manzoni. Ma è ovvio che la nuova società borghese non potesse più trovare pieno appagamento in quella fede inconcussa, assisa nel suo infallibile e granitico assolutismo. La generazione del Fogazzaro amava discutere e periclitare; sentiva esigenze spirituali, se non più ricche e profonde, almeno più varie e tentanti. Ebbene, il sentimento religioso dei romanzi del Fogazzaro espresse fedelmente quelle esigenze. La fede non si presentava nella sua assiomatica immobilità; ma si moveva con la mobilità dello spirito e ne secondava le curiosità, anche morbose; si alleava con l'amore e si profumava di peccato; sempre compromessa, sempre in pericolo e pur sempre divincolantesi e risorgente, viveva nella coscienza ed anche nel subcosciente; non era un fatto, ma era un fare perenne, una inesausta esperienza. Perciò si attirava facili anatemi e sarcasmi; eppure sempre avvinceva, sempre attirava nel suo gorgo meduseo, specialmente le donne. E sempre salvo rimaneva il principio, sempre intatta splendeva la maestà di Dio.

In fondo, la maggior seduzione dei romanzi del Fogazzaro consisteva nell'appagare il gusto borghese di affrontare il rischio e di ritrarsene in tempo. Nella religione, come nella politica e nell'amore, si era condotti all'orlo del baratro, ma non ci si cadeva; si provavano le vertigini dell'abisso, ma da un fidato belvedere. Era come — tanto per restare nell'ottocento e cioè in un'epoca che non conosceva ancora le acrobazie aeree —, era come sulle montagne russe, che facevano sentire l'ebbrezza delle ascese, le angoscie dei vorticosi aggiramenti, lo spasimo della caduta; girava la testa, la

coscienza si smarriva e si oscurava, ma solo per un attimo; il carrello funzionava a dovere, e alla fine si toccava terra palpitanti e felici.

A compiere il quadro delle affinità tra il Fogazzaro e i suoi lettori manca ora solo qualche pennellata. I principî morali e civili, politici e religiosi, di cui s'è discorso, si incarnano in personaggi d'eccezione, che vivono in raffinati ambienti aristocratico-borghesi, qual era l'ambiente proprio dello scrittore. Corrado Silla, Daniele Cortis e gli altri protagonisti, appartengono alla borghesia; ma i loro parenti sono conti e marchesi; accanto al lustro dei blasoni essi portano la luce della loro nobiltà d'animo, della loro intelligenza, della loro cultura, e vivono perfettamente intonati in quegli ambienti di elegante mondanità. Siamo in quella zona di confine in cui le due classi riescono a convivere fino a confondersi insieme. La scena è di solito una villa con un paesetto fra i monti o in riva ad un lago; ma non così isolata che non vi giungano le voci del mondo circostante. Non manca in *Malombra* qualche riflesso della mondanità milanese, c'è la mondanità romana del *Santo*; e non bisogna neanche dimenticare le località del turismo mondano, Isola Bella, l'abbazia di Praglia, Subiaco, Bruges, Norimberga. Ecco veramente gli ambienti in cui potevano alimentarsi e fiorire i nobili pensieri, le alte passioni. Il Fogazzaro non deludeva mai i suoi lettori. Mentre rispondeva alle loro tendenze sentimentali e morali, egli ne appagava e ne lusingava anche le esigenze mondane e intellettuali.

La cultura è nei suoi romanzi una cosa viva; ma di una vita, per l'appunto, mondana. Essa non vi è intesa come vitale e insopprimibile necessità interiore; ma piuttosto come raffinato ornamento, allo stesso modo, benché su un piano più alto, delle vesti, dei gioielli e dei fiori. E non ha pedanteria alcuna, nessuna pretesa estetizzante. Chiamata a commentare o a interpretare le passioni dominanti, essa è una voce ricorrente del sapiente concerto, ed emerge a ora a ora con la sua grazia assorta, pensosa e rasserenante. La letteratura è prevalentemente straniera, inglese, tedesca o francese, e fioriscono ai loro luoghi le citazioni da Goethe, da Shakespeare, da Chateaubriand; ma c'è anche la favola del *Mistero del poeta*, col suo profumo orientale; e anche il latino dei mistici vi pone una sua nota di seduzione. Le arti figurative non sono assenti, e basti ricordare ora gli affreschi della villa Valmarana e l'angelo del Guercino che prega su Corrado Silla morto. Ma veramente sovrana vi regna la musica: segnatamente musica italiana non contemporanea, o tedesca: Corelli e Pergolese, o Bach e Mozart e Meyerbeer e Schumann. La scelta, sia nella musica che nelle arti figurative e nella letteratura, non risponde tanto a una ragionata selezione estetica, quanto piuttosto a certe istintive esigenze del gusto. Nei romanzi del Fogazzaro non vi sono vere e proprie discussioni e valutazioni artistiche. L'arte vi è accettata in genere, come pascolo dello spirito. E soprattutto essa adempie l'ufficio di un mezzo espressivo. Perciò s'intende come vi siano accolte di preferenza quelle forme che meglio esprimono la diffusa psicologia emotiva dei personaggi principali, e si intende anche il primato conferito alla musica, come

quella che meglio di ogni altra arte riesce a celare i suoi elementi strutturali e razionali e a riversare nei suoi potenti primi piani tutto il suo vigore sentimentale; come quella che sembra parlare un linguaggio meno concreto e più universale, il cosiddetto linguaggio delle anime, e che pertanto meglio sa evocare e blandire il vario, inconscio fluire e corruscare, la sognante primordialità della nostra vita emotiva. E così avviene, che, non paghi delle forme già conchiuse, codesti personaggi, per far meglio parlare il loro cuore, ricorrano alle loro improvvisazioni musicali. Insomma, siamo in pieno nel mondo del dilettantismo artistico e culturale. Anche per questo aspetto la società borghese d'allora poteva ammirare in quei romanzi una riflessa immagine di se stessa, e compiacersi di vedersi a un tempo vera e ideale, qual era e quale voleva essere. Il Fogazzaro non si comportava diversamente da un pittore, che pur idealizzando la figura ne rispetta le linee e riesce a fare un ritratto somigliante e lusinghiero.

Nei vari temi trattati, nella pittura dell'ambiente, nell'impostazione e in tutti i vari spunti e motivi dei romanzi, l'accordo fra lo scrittore e i suoi lettori fu dunque pieno e incontrastato. Eppure il nostro esame non ci lascia del tutto convinti; ci pare d'aver toccato finora e d'aver chiarito la ragione necessaria del successo del Fogazzaro, ma non la ragione sufficiente. I dati emersi dalla nostra ricerca, se spiegano l'estensione del consenso, ci pare che non ne spieghino ancora quel calore, quell'entusiasmo, quella commossa vibrazione che l'accompagnarono. Potremmo sbrigarcela ora invocando la discesa di un *deus ex machina*, e cioè di quel tanto di arte e di poesia — poco o molto che fosse e che il Fogazzaro effettivamente ebbe — ad animare col suo *Fiat* quella folla di motivi, a riscattarli dalla loro inerte attesa e a conferir loro vita, movimento e parola. Ma sarebbe un gioco assai facile, che ci condurrebbe a risultati più appariscenti che sostanziali.

Ripercorrendo mentalmente quei romanzi non si stenta a cogliervi la presenza di un altro fattore, non strutturale, ma formale, che fu certo il più potente; un fattore che da solo non si sarebbe potuto reggere, ma senza il quale tutti quegli elementi sarebbero rimasti smorti o suscettibili di realizzarsi e configurarsi diversamente. Siamo giunti dinnanzi alla vibrazione romantica del sentimento del Fogazzaro. E poiché il bisogno di sentire romanticamente era in quegli anni assai vivo e diffuso, fu proprio questo l'elemento che diede il sigillo definitivo al consenso dei lettori e per il quale si poté celebrare la mistica unione del sentimento loro con quello dell'autore. I « fedeli » del Fogazzaro nacquero così.

Di quanto fosse allora sentita l'esigenza romantica può essere riprova la parabola del Verga. I lettori che avevano discretamente applaudito agli slanci dei suoi romanzi giovanili e lo avevano seguito incuriositi nelle prime prove del verismo pittoresco e sensuale, lo abbandonarono decisamente quando quel verismo approdò alle secche del mondo economico: *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* furono subito dimenticati proprio in quegli stessi anni in cui *Malombra* e *Daniele Cortis* erano accolti con tanto favore.

L'Italia non aveva avuto quasi romanticismo, dico quella letteratura romantica che ora si aderge gonfia in flutti tempestosi e ora si placa nelle rosee sfumature dell'idillio, che si divincola nelle angosciose e mortali spire del dramma e sa anche librarsi nelle aure eccelse del sublime. La Francia si era largamente sfogata coi suoi Chateaubriand, Berlioz e Delacroix, per citare solo alla prima alcuni esponenti del foltissimo e variopinto corteo. Da noi, per tacere di altri episodi che non ci interessano, c'era stato, sì, Leopardi, e aveva avuto un'azione potente; ma isolata e circoscritta. Di veramente valido, per larghezza e profondità di capacità interpretativa, noi avevamo avuto solo il Manzoni, e si sa bene quanta costrizione si fossero dovuti adattare a subire gli alti e potenti temi romantici annidantisi nel cuore dei *Promessi Sposi*. Il nostro romanticismo, ritrattosi per tanta parte dalla letteratura (e anche dalle arti figurative), riversò tutto il suo vigore nella musica. E a pensarci bene, se si dovesse oggi nominare un interprete del sentimento romantico italiano, uno solo, ma compiuto, si potrebbe fare solo il nome di Giuseppe Verdi. Ci furono certo le ragioni storiche di un tale fenomeno, e tutti sanno benissimo che il nostro romanticismo letterario si fece prima cospiratore e poi si arruolò volontario per le lotte del Risorgimento. Ma ciò non toglie che codesta esigenza rimanesse inappagata e che, perciò, compiutasi l'unità politica e venuta a cadere la necessità della letteratura risorgimentale, essa si ripresentasse ancora, quasi intatta. Ci fu allora la Scapigliatura: un fenomeno ibrido e artefatto; pietoso, ma negativo; e comunque di breve durata. E ci fu il verismo. Ma questo non era un prodotto del tutto spontaneo. Ci veniva dalla Francia, dove era sorto naturalmente, come legittimo risultato della precedente evoluzione romantica; ma da noi, dove appunto quell'evoluzione era mancata e ci dovevamo ancora passare, esso non poteva attecchire. Incuriosì, interessò, e dopo qualche rumore di polemiche e di vociferazioni, intristì. Se incontrò qualche favore, lo incontrò per motivi accessori e soprattutto per quegli elementi romantici della vecchia maniera, che in esso ancora sopravvivevano. Scapigliatura e Verismo, inoltre, urtavano, nei loro aspetti più chiassosi, contro certe insopprimibili esigenze di ordine e di decoro morale.

In questo quadro artistico-picologico il Fogazzaro si pone come colui che diede voce all'esigenza romantica, che ancora urgeva nell'anima della borghesia italiana. Lo spirito borghese fu al tempo stesso il movente e il limite del romanticismo fogazzariano: lo fece nascere, ma ne circoscrisse i motivi e l'intensità. Perciò non fu tutto genuino e compiuto; tuttavia, anche a giudicarlo deteriore, bisogna riconoscere che esso rispose largamente all'aspettativa. Il Fogazzaro ebbe il senso del Destino, pur senza saperne sceverare e decifrare il volto maligno e inesorabile, l'implacabilità che atterra e annichila; non seppe perciò riuscire veramente tragico, nel senso alto della parola, ma decadde nel suo surrogato che è il teatrale. Sincero e costante fu però il suo gusto delle situazioni drammatiche, e suggestive le sue evasioni nell'atmosfera del sublime. Al centro dei romanzi c'è l'amore: un amore ro-

manticamente ideale, ma non innocente, né insipido, contaminato anzi dall'afrore dei sensi da cui si sente irresistibilmente attirato, eppure costretto, per le particolari condizioni in cui nasce, a mantenersi puro; cosicché il sentimento amoroso, esasperato e perennemente alimentato dai conflitti fra cui si dibatte, assurge al ritmo febbrile, ai toni roventi, agli arsi fremiti della passione. Parallelamente, anche la fede religiosa, opponendosi contrastata all'amore, vive in perpetua crisi e agitazione, è rinnegata ed è benedetta, cade e risorge sempre. E oltre ai conflitti interiori delle anime, urgono anche i contrasti del mondo esterno, la lotta politica, la missione evangelica, la guerra o sorda o aperta, petulante e pericolosa, degli esseri meschini, o invidiosi, o bassamente interessati, o iniquamente zelanti, contro gli uomini di puro e nobile cuore. Tutto codesto mondo, poi, così continuamente e variamente agitato e mosso e tempestoso, si giova del contrasto col suo opposto. Lo scrittore trascorre a ora a ora del patetico al comico, dal drammatico all'idillico. A specchio delle procellose vicende fra cui vivono e di cui s'alimentano gli esseri superiori, sta il mondo degli umili, in cui la vita umana, ridotta alla sua elementarità, si deforma comicamente e promuove il vario fiorire dell'umorismo. Accanto alle imperversanti passioni e alle tempeste del dubbio che irrompono rovinose nel cuore dei protagonisti, sono le creature di cuor semplice, i *pauperes spiritu,* che intatti da ogni impurità di terrestri ardori accettano in serena letizia la volontà di Dio, e la cui vita è tersa come le stoviglie della loro umile mensa e limpida come l'acqua incontaminata della fonte montana. Ridotto alla sua intima e reale essenza, il drammatico fogazzariano è uno dei più ricorrenti motivi romantici, che agì anche nella Scapigliatura e si trascinò poi straccamente nel Boito. È il senso della lotta incessante tra il Bene e il Male, le due potenze avverse che dominano il mondo e governano la contristata vita degli uomini. Un angelo e un demonio combattono crudeli nel povero cuore umano, e or vince l'uno e l'anima s'innalza in aneliti di purezza, or vince l'altro e si precipita in un abisso orrido e bello. Nasce così il mareggiare fra l'ideale e il reale, fra l'essere e il dover essere, fra un'ansia di elevazione e un ardore di perdizione. E da questo conflitto non si può uscire per una composizione armonica dei due termini, si può uscire solo per la via che conduce al sublime. L'amore, combattuto fra lo spirito e i sensi, aspira a risolversi in una misteriosa unione delle anime; gli amanti sono sposi senza nozze, non con la carne ma col cuore; così si congiungono gli astri e i pianeti, non con il corpo ma con la luce; così si uniscono le palme, non con la radice ma col vertice. La fede insidiata e inquinata dalla guerra dei sensi e del dubbio, si ritrae dalla sua concretezza operosa, e si innalza nelle regioni alte e solitarie del misticismo. Le lotte del mondo si placano nella contemplazione della morte, sentita come una mistica aurora. E tutto quel vario agitarsi e cozzare di passioni aspira sempre a risolversi e a sublimarsi nell'atmosfera assorta del Mistero, dove, a tratti, par di scorgere anche il volto velato del Destino. Il tema del mistero è forse il tema più alto e romantico del Fogazzaro. Sempre è avverti-

bile in lui il senso di una nascosta, arcana realtà, anzi dell'unica realtà, che alta sovrasta e anche discende a circonfluire la nostra vita umana e terrena. Allora anche la natura partecipa all'azione con una sua vasta coralità. I monti e le acque e le piante e il vento e i baleni delle bufere, espressione muta delle leggi del destino, conoscono i segreti tormenti degli uomini e li consolano e li ammoniscono con la loro voce silenziosa e solenne. Annullati sembrano i limiti fra il mondo e il sopramondo, e in tutto par di sentire l'alito di una misteriosa presenza.

Questo largo fremito romantico, non incomposto, anzi sempre decorosamente atteggiato, fu l'elemento decisivo, della vittoria del Fogazzaro, quello per cui egli riuscì a rapire e a sollevare con sé l'animo dei suoi lettori. Essi aspiravano, almeno nell'illusione, a evadere in una vita più nobile e alta, avevan perduta la fede e volevano credere, si sentivano insozzati di colpa e anelavano alla purezza, volevano amare non grettamente ma col tumulto dei sensi e dell'anima: lo scrittore offrì il vasto pascolo ideale che cercavano, fece, di là dalle tenebre della carne, balenare la sublimità dello Spirito, ed essi arsero nella fiamma della sua anima.

Poi, col passare degli anni, quel fanatismo iniziale scemò e si affievolì, pur senza sostanzialmente sviarsi. Mentre sopravvivevano gli ultimi fedeli del Fogazzaro, gli altri, anche quelli che gli contrastavano apertamente, movevano dalle sue premesse. Mentre il gusto del drammatico veniva rapidamente esaurendosi, il persistente romanticismo borghese tendeva a potenziarsi tutto nel gusto del sublime. Ma il sublime fogazzariano, così vago e crepuscolare non bastava più. Si voleva un sublime atto a investire e a trasfigurare tutte le forme della vita, e soprattutto un sublime che, abbandonata la sua sede sopramondana, si celebrasse tutto sulla terra, incarnandosi nell'individuo e sollevandolo sulla servile umanità a sbramare la sua bruciante sete di conquista e di dominio. Nacque, o meglio, si perfezionò così il gusto della vita come avventura inimitabile, e il Fogazzaro dovè a poco a poco consegnare i suoi lettori a un incantatore ben più agguerrito e più ricco di multiformi e incestuose magie: il despoto dell'estetismo dannunziano, lordo di sangue e d'oro.

GAETANO TROMBATORE

VINCENZO MONTI
DI FRONTE ALLA REALTÀ QUOTIDIANA E STORICA

Dopo le censure moralistiche dell'Ottocento, che culminano nella severa critica del De Sanctis,[1] la rivalutazione crociana del Monti come « poeta della letteratura »[2] ha aperto una nuova via agli studi montiani. Ma la critica è caduta da un eccesso all'altro; e se i romantici avevano accentuato la censura delle debolezze politiche del Monti, Croce e i post-crociani si sono occupati esclusivamente della sua poesia, considerandola al di sopra dei quotidiani « fastidî ».

Nel Croce il disinteresse per l'uomo Monti è in buona parte giustificato dalla posizione quasi polemica che egli assume di fronte ai censori passati. Ma il Flora[3] ha accentuato in senso unilaterale questo atteggiamento critico, abbandonandosi ad una analisi visiva e auditiva della poesia montiana: sono notazioni acutissime, che sceverano i segreti di questa poesia, ma tendono a distaccare sempre più il Monti poeta dal Monti uomo e dalla realtà storica in cui si è mosso.

Per superare questi limiti è necessario « un più esplicito e profondo affiatamento storico con la vita e le vicende morali e politiche dello scrittore,... sulla scorta dell'epistolario e di altri documenti, nella sua vece assidua attraverso l'operosità letteraria ».[4] Solo così sarà possibile impostare il problema unitario di tutta la personalità montiana, considerata nei suoi vari aspetti.

Il Russo sulla scorta dell'epistolario montiano ha caratterizzato la formazione spirituale del giovane Monti nella Romagna papalina dell'ultimo Settecento: « .... la Romagna e le città delle Legazioni, che facevano parte integrante dello Stato Pontificio, non potevano sottrarsi a un'influenza dell'educazione ambigua e tutta riversata all'esterno, promossa dalla chiesa di Roma.... Cotesto confessionalismo abitudinario, il quale non procede da un profondo sentire religioso, si contentava soltanto di allevare e di educare a un conformismo esteriore: ciò che doveva istradare il poeta per un regime di vita politica e morale mai profondamente impegnativa ».[5]

---

[1] F. De Sanctis, *Storia della Letteratura italiana*, Bari, 1912, II, pp. 382-84.

[2] B. Croce, *Monti*, in « La Critica » (nov. '21), poi in *Poesia e non poesia*, Bari, 1923.

[3] F. Flora, Introduzione a *Poesie* di V. M., Firenze, 1927, e *Storia della Letteratura italiana*, IV, pp. 9-27, Milano, 1950.

[4] L. Russo, *Perché V. M. fu quel poeta che fu*, in « Belfagor », 30 settembre 1951, p. 537.

[5] Art. cit., p. 529.

Se la prima formazione spirituale del Monti ebbe il suo sviluppo nella Romagna teocratica e papalina, essa continuò a Roma (dove il Monti si recò a ventiquattro anni), indirizzandosi sempre più nello stesso senso. Nella seconda metà del Settecento appare evidente l'immobilità e l'isolamento dello Stato Pontificio di fronte al grande rinnovamento che si andava operando nella penisola, attraverso le iniziative del dispotismo illuminato (da Giuseppe II a Leopoldo di Toscana a Carlo di Borbone) e l'assorbimento della cultura illuministica (Verri e Beccaria a Milano; Genovesi, Filangieri e Pagano a Napoli). L'Italia, aprendo le porte alla vita europea, si andava scuotendo dal torpore di tutta una tradizione di privilegi e di feudalesimo, di arcadie e di accademie morenti, mentre Roma restava cristallizzata nelle sue istituzioni viete e anacronistiche. Il soggiorno del Monti nello Stato Pontificio si risolse così in un allontanamento da tutto il moto politico-culturale contemporaneo; tale situazione favorì in lui quella formazione spirituale indifferente ai problemi più vivi e attuali, alle manifestazioni più vitali dell'Europa contemporanea; egli restò perciò isolato nel suo piccolo mondo di cortigiani e di arcadi, di accademie e di salotti letterari, lontano dai più profondi problemi della coscienza europea e italiana.[6] In sostanza il Monti nel periodo romano non sentì nulla del Settecento illuministico, ma visse nello scorcio del Settecento arcadico e cortigiano.

D'altra parte quell'isolamento politico-culturale di Roma aggravava i difetti di una società conformista ed esteriore, priva di una vera coscienza etica. Il clero era rilassato e corrotto; alla corte del Papa dominavano la pompa e il nepotismo; l'alta società viveva una vita frivola e brillante, alla quale faceva riscontro la miseria delle campagne. Il Monti stesso avvertiva vagamente la viziosità di quel mondo. Scriveva in una lettera del 2 agosto 1794:

> L'aria romana è avvelenata per ogni parte.... Io son padre d'un tenero figlio;[7] se Dio me lo conserva, egli non resterà certo in Roma ad imparare la morale ed il costume, perché sarei certo d'incamminarlo alla sua dannazione.[8]

Il Monti visse per un periodo abbastanza lungo in questa società, che dissimulava il suo vuoto intimo e la sua miseria spirituale con la pompa e

---

[6] È interessante il quadro che ci fa l'Alfieri del suo soggiorno romano: « .... diedi proseguimento e compimento al già intrapreso corso di pieghevolezze e astuziole cortigianesche per pure abitare la stessa città, e vedervi l'adorata Donna. Onde dopo tante smanie, e fatiche e sforzi per farmi libero, mi trovai trasformato ad un tratto in uomo visitante, riverenziante e piaggiante in Roma, come un candidato che avrebbe postulato inoltrarsi nella Prelatura. Tutto feci, a ogni cosa mi piegai, e rimasi in Roma, tollerato da quei barbassori, e aiutato anco da quei pretacchiuoli che aveano o si pigliavano una qualche ingerenza negli affari della Donna mia » (*Vita*, Ep. IV, c. VIII). E parla delle accademie romane come « società, sempre miste di uomini e donne, di letterati e d'idioti, di gente accessibile ai diversi affetti e di tangheri » (*ibid.*, c. IX).

[7] Giovanni Francesco, secondo figlio del Monti, fu battezzato il 3 febbraio 1794 e morì nei primi d'aprile del 1796.

[8] Le lettere del Monti vengono citate tutte dall'*Epistolario* curato da Alfonso Bertoldi (6 voll., Firenze, 1928-31).

le grandi parole. Egli trovò così una situazione storica straordinariamente favorevole allo sviluppo della sua prima formazione giovanile.

Tutto questo può spiegare con estrema chiarezza la mancanza di una profonda coscienza etico-politica in Vincenzo Monti, mancanza che si può seguire lungo tutto il suo « curriculum ». Di qui il suo conformismo indifferente, che lo porta ad aderire con assoluta spontaneità e franchezza al costume cortigianesco. « Servirò e canterò per chi mi comanda », dichiara apertamente fin dal 1774 (*Ep.*, I, p. 20). E fin dalla giovinezza si piega alle commissioni letterarie per nozze o nomine, accettandone compensi ed onori. Il suo atteggiamento di adulatore e di cortigiano ha sempre una sincerità ed un candore che escludono l'ipocrisia e l'opportunismo volgare. Parlando dell'« onorifico impiego » ottenuto presso il duca Braschi, nipote del Papa, dice francamente:

> Si tratta di servire primieramente un Principe, e in secondo luogo un nipote favorito del Sovrano regnante, di cui egli è l'arbitro unico ed assoluto. I secreti più gelosi dell'uno e dell'altro vengono a passar per le mie mani, ed onorano la mia condizione. Non parlo dell'utile e del bene che io posso fare agli amici, molto più alla mia casa; perché in quanto a me il solo decoro mi basta. (lett. del 13 ott. '81)

Così consiglia il fratello Francesco, che ha bisogno di ingraziarsi un personaggio potente: « .... fategli delle carezze, e gonfiatelo con umili parole e fategli qualche riverenza ad angolo retto » (*Ep.*, I, p. 254). E chiama « disonore » il fatto che il fratello Cesare si sia rivolto ad altri per ottenere raccomandazioni (*Ep.*, I, p. 261). Questa estrema franchezza conferma la sublime incoscienza del nostro poeta, che corteggia e adula per obbedire al costume a cui si è acconciato. E l'ingenuità con cui il Monti ha aderito al nuovo stato è mostrata da una lettera del 20 ottobre 1781, dove egli parla con stupore della « cortigianeria » altrui, senza aver coscienza della propria:

> .... ricevo dei complimenti e delle scappellate da tutte le parti. Questa è la prima volta che comincio a conoscere la cortigianeria, e mi accade di dover arrossire anche per parte di molte persone prelatizie, le quali mi si vogliono mostrar amiche unicamente perché veggono che da qui innanzi sarò in istato di far loro del male e del bene....

Il Monti del resto manifesta la sua superficialità nella religione prima che nella politica; si adatta alla tradizione, ma non la sente intimamente, come appare da molti passi epistolari. Basta ricordare che da giovane si lamenta di dover recitare il rosario con la famiglia [9] e brontola per le « spese » necessarie al ritorno di una sua sorella in monastero (*Ep.*, I, pp. 52-53). Nel 1785, trovandosi in un convento a fare gli esercizi spirituali con il duca Braschi suo « padrone », in una lettera a Clementina Ferretti [10] parla del

---

[9] L. Vicchi, *V. M., le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Faenza-Roma, 1879-87. Periodo 1778-80, p. 7.

[10] Clementina Fantini, veneziana, sposata all'abate Paolo Ferretti, fu amata dal poeta.

« fastidio di quattro giorni di ritiro », aggiungendo: « Veniteci anche voi, e staremo allegramente.... » (*Ep.*, I, p. 264).

Ma questo suo conformismo, e in particolare il suo desiderio di protezione mecenatesca è subordinato al superiore desiderio dell'attività letteraria. Dice infatti il Monti nella lettera del 20 giugno 1779, parlando di una offerta d'« impiego »:

> Siccome il genere di vita esposto mi pareva che occupasse troppa parte del giorno, senza che io potessi vedervi il campo di attendere un poco allo studio.... così feci richiedere qualche libertà.... Fu risposto che il sig. Ambasciatore dimandava che la persona esibentesi avesse volontà di rinunciare allo studio.... Io ho fatto rispondere che non cederei il piacere della compagnia dei morti e della contemplazione della mente per cinquanta zecchini il giorno....

In un'altra lettera del 3 luglio dichiara di non volere una « fortuna accompagnata dall'inquietudini ». Il Monti intende la condizione del cortigiano come uno « status » tranquillo, propizio agli studi e all'operosità letteraria; la « libertà » che egli vuole, sta al di sopra della morale e della politica, è la « libertà » del poeta di corte.

Questo suo atteggiamento si ritrova anche in seguito, nei cosiddetti « voltafaccia ». Di fronte alla realtà contemporanea, il poeta, privo di un chiaro orientamento storico e di una civile educazione, non riesce a valutare le vicende su di un piano universale di giudizio; il suo interesse per i fatti che accadono dinanzi a lui è tutto in funzione della sua aspirazione alla tranquillità. Egli è sostanzialmente indifferente ai problemi che quei fatti racchiudono in sé, alla loro significazione etico-politica. In una lettera del 26 marzo 1796, disorientato in mezzo alle ripercussioni della guerra rivoluzionaria, così scrive:

> Oh venisse una santa pace, che io preferisco pur molto ad una santa guerra, e non avessero le Muse ad imbrattarsi di sangue e a cantar l'inno della vittoria sopra un monte di cadaveri fra lo strepito dei cannoni e alla luce di città incendiate e distrutte! Oh non grondasse più sangue l'alloro dei re e dei poeti! Parmi che la *Musogonia* spazierebbe allora in argomento molto più abbondante e più largo....

La sua aspirazione alla « pace » è anzitutto desiderio di una tranquilla attività poetica; egli sente la guerra come disturbo della sua serena immaginazione e vorrebbe liberare la sua Musa al di sopra delle passioni politiche e civili. Egli manifesta spesso il suo disagio: « Io mi confondo in mezzo a tanti scompigli e sospiro la solitudine di Fusignano, anzi quella dell'Ortazzo in cui sono nato » (lett. del 1° giugno '96).

Sarà il suo disorientamento in una situazione sempre più sconcertante, che lo spingerà al primo clamoroso voltafaccia. Dopo le vittorie dell'esercito rivoluzionario, guidato da Napoleone (primavera '96), e l'armistizio del Papa, il Monti comincerà a vedere nei francesi i « nuovi padroni » più potenti (*Ep.*, I, p. 443), capaci di ridare al poeta cortigiano lo « status » tranquillo ormai sconvolto dalle vicende. Come appare dall'epistolario, egli può

compiere il trapasso improvvisamente, senza crisi, appunto per la mancanza di una profonda coscienza etica. Ed infatti, quasi all'improvviso, nella lettera del 20 agosto '96 al fratello Francesco, dopo aver parlato delle vittorie francesi, dice con estrema franchezza:

> Dopo ciò voi vedete il partito che, senza pregiudizio della religione, bisogna prendere, e che viene suggerito dalla prudenza, dalla saviezza e dalle circostanze imperiose, alle quali i Sovrani medesimi piegano la fronte.

C'è una esplicita volontà di adattamento alle « circostanze imperiose ». Egli non ha un chiaro orientamento storico né una ferma coscienza etica, e può adattarsi indifferentemente alla Francia, come si adatterebbe a qualsiasi altro « partito ». In una lettera del 10 ottobre '96 dirà:

> Qui siamo sempreppiù minacciati dall'invasione dei Francesi, ed oggi appunto si è sparsa la nuova che abbiano passato il Genovesato, e che per la Lombardia possano dirigersi a Roma. Dio sa come termineranno le cose.

Anche l'avanzata dei francesi, per i quali il Monti già parteggia, rappresenta scompiglio e disordine. Il suo vero « partito » è sempre quello della tranquillità. La sua fuga da Roma (3 marzo 1797) non sarà altro che il taglio netto di tutti i problemi imposti dalle circostanze, per la conquista di un nuovo stato. E quale sia l'aspirazione fondamentale del Monti ci appare chiaro da una lettera posteriore alla fuga stessa. Scrivendo il 16 maggio '97 a Giovanni Paradisi, rivoluzionario reggiano molto apprezzato dal Bonaparte, dirà così:

> Una franca ed amichevole vostra parola presso Bonaparte può rimuovere tutte queste difficoltà. Fate ch'egli mi metta in istato di non temere più nulla e di scrivere come la ragione e il cuore mi dettano, ed io mi studierò di dar gusto ai buoni patriotti e di servire utilmente la Repubblica nel combattere la più grande nemica della libertà, la superstizione.

Sotto le spoglie del « cittadino » parla ancora l'antico cortigiano. Il Monti cerca la protezione di un potente, che in cambio dei suoi servigi lo liberi dall'incerta situazione in cui ancora si trova e gli permetta di esplicare tranquillamente la sua attività di poeta.

In conclusione il suo atteggiamento ci presenta sempre un impressionante isolamento dalla vita politica contemporanea, dalle aspirazioni e dalle lotte che fermentano intorno a lui. La sua frequente rinunzia a dar giudizi, che nasce da disorientamento spirituale, la continua aspirazione alla pace personale, all'evasione dallo « strepito » e dallo « scompiglio » ci dicono il suo sostanziale distacco dalla realtà. Dinanzi agli eserciti della Rivoluzione o di fronte al sorgere dell'astro napoleonico, o infine alla sua caduta sotto i colpi delle coalizioni europee, il poeta resterà sempre fedele allo schema di vita cortigianesco radicato in lui nella giovinezza: egli vedrà sempre nel vincitore un nuovo « padrone » da servire docilmente, un protettore capace

di assicurare al poeta uno stato tranquillo, in cambio dei suoi letterari servigi. Così egli potrà adattarsi serenamente ad ogni nuova situazione storica, mosso da un conformismo indifferente e spontaneo. E i suoi voltafaccia saranno sempre improvvisi, privi di una vera maturazione, appunto per la sua incapacità di sceverare gli aspetti ed i problemi della realtà. È interessante notare che il Monti non capirà mai veramente la gravità delle sue debolezze politiche. Dinanzi alle accuse di volubilità dopo la fuga da Roma, egli mostrerà un aspro risentimento personale e protesterà apertamente la sua innocenza ed onestà (*Ep.*, II, pp. 68, 72). Si può senz'altro concludere che quel suo indifferentismo etico-politico e quella sua ingenuità escludono chiaramente l'ipocrisia e la doppiezza.

Come si è visto, in ogni momento della sua vita, cortigiano del Papa e di Napoleone, il Monti aspirò sempre ad una tranquilla operosità letteraria. Anzi si può dire che egli fu cortigiano e adulatore, proprio per assicurarsi quella feconda tranquillità, lontano dallo « strepito » delle passioni civili, dai problemi politici e morali. Infatti il Monti non canta con trasporto gli « affetti » comunemente intesi, ma si crea un mondo al di sopra di quelli, in cui esplicare la sua libertà poetica. In quel « sopramondo » il poeta riecheggia miti e movimenti poetici di altri autori, godendone tutto l'incanto; egli cerca sempre di atteggiare la sua immaginazione secondo quei miti, secondo quei movimenti. La realtà, la vita non ha valore di per se stessa, ma solo se può essere atteggiata secondo le espressioni di Omero, Virgilio, Dante, Milton o secondo le antiche favole. Ecco perciò che dalla *Visione d'Ezechiello* (1776) alla *Bassvilliana* ('93) al *Prometeo* ('97) c'è sempre come caratteristica inconfondibile il distacco dall'argomento occasionale e l'evasione verso una sfera di immagini e di echi.

Quando il Monti aderisce per cortigianeria a qualche commissione, si libera subito dallo spunto adulatorio, per evadere nella sua sfera sopramondana. E così, scrivendo « per il Papa » un componimento, in occasione del ritrovamento dell'erma di Pericle, il poeta supera subito l'argomento contingente, introducendo a parlare l'eroe:

> Per me nitenti e morbidi
> sotto la man de' fabri
> volto e vigor prendevano
> i massi informi e scabri:
> ubbidïente e docile
> il bronzo ricevea
> i capei crespi e tremoli
> di qualche ninfa o dea.[11]

C'è una originalissima aggettivazione, volta ad animare le cose, ad attribuire loro una suggestione mitica.

---

[11] Dalla *Prosopopea di Pericle* (agosto '79), vv. 101-08, in *Poesie liriche*, ed. Carducci, Firenze, 1862, pp. 193-94.

E quando si proporrà di cantare Napoleone, penserà a Prometeo, e si abbandonerà tutto in un'atmosfera di favola antica:

.... quando sotto il sacro velo
delle tranquille tenebre notturne
tace del biondo Iperïon la luce,
ei, sovra il sommo della rupe assiso,
delle stelle che son lingua del fato
alle armoniche danze il guardo intende;
e, con lor ragionando, i vaghi errori
co' numeri ne frena e le fatiche
primo degli astri assalitor felice....[12]

Nella dedicatoria di due elegie amorose al Vannetti (1779) il poeta dichiara all'amico:

....le ho scritte nel silenzio della solitudine, in cui le passioni si fermentano più facilmente; né per iscriverle m'è convenuto violentare l'immaginazione.... Il core ha diretta la mano, il core ha parlato; ed io non ho ascoltata altra voce che la sua.[13]

Queste parole mostrano chiaramente lo spunto « sentimentale » del poeta e la sua illusione di averlo espresso realisticamente. Ma se noi andiamo a leggere quei versi, li sentiamo freddi al richiamo del « core » e ripetiamo con Leopardi che il Monti è ancora una volta « poeta dell'orecchio e dell'immaginazione ». Ed anche qui la sua poesia è tanto più felice quanto più compiutamente sviluppa quella caratteristica fondamentale:

Or son pur solo; e in queste selve amiche
non v'è chi ascolti i miei lugubri accenti
altro che i tronchi delle piante antiche.
Flebile fra le tetre ombre dolenti
regna il silenzio, e a lagrimar m'invoglia
rotto dal cupo mormorio de' venti.[14]

E così ritroviamo il gusto dell'immagine per se stessa, della visione di natura, della musicalità del verso. Sempre nella dedicatoria all'amico il Monti ammette di aver riecheggiato Properzio in questo passo, ma aggiunge:

Confesso però che nell'atto di cominciarla io sentiva così bene la necessità di esser solo e di cercar col pensiero il silenzio d'un luogo remoto ed oscuro a cui far liberamente la confidenza delle mie disgrazie, che anche senza Properzio io l'avrei cominciata così....[15]

Il sentimento pratico del Monti ha un'eco in Properzio ed egli riecheggia l'espressione lirica di quel poeta con tale partecipazione da non distinguere

---

[12] Dal *Prometeo* ('97), C. I, vv. 42-50, in *Canti e poemi*, I, ed. Carducci, Firenze, 1862, pp. 388-89.
[13] In *Poesie liriche*, ed. cit., p. 501.
[14] L. I, vv. 1-6, in *Poesie liriche*, ed cit., p. 161.
[15] In *Poesie liriche*, ed. cit., p. 503.

più. Ormai ciò che il poeta sente è l'incanto di quell'eco, che è diventato il suo vero sentimento, sostituendosi al primo.

Anche nel trattare argomenti religiosi, il Monti si mostra fedele alle sue evasioni. Nel *Pellegrino apostolico* ('82) comincia col presentare Pio VI che prega in S. Pietro, prima di partire per la corte di Vienna; ma subito « le turbe affollate in Vaticano » gli suggeriscono una bella immagine. Egli le vede

somiglianti ad un mar che da lontano
fremer s'ode, o a gemente aura notturna
che fa le selve lamentar pian piano.[16]

Nei sonetti *Sulla morte di Giuda* ('88) il Monti non si commuove né per Cristo né per Giuda; egli si abbandona ad immagini folgoranti, godute per se stesse:

Balzava il monte, ed ondeggiava al vento
la salma in alto strangolata e nera.[17]

Folgoreggiò sul nero corpo osceno
l'eterea luce: e d'infernal rugiada
fumarono le membra a quel baleno.[18]

Anche gli argomenti politici subiscono la stessa sorte. Così egli stesso dichiara a proposito della *Bassvilliana,* che la Rivoluzione « *gli* somministrò sentimenti ed immagini di un certo colorito dantesco ».[19] E nel *Pericolo* ('97) descrivendo il terrore della Turchia dinanzi all'insorgere dell'aquila austriaca, si abbandona al brivido di una incantata visione:

E alla sua vista pavide e sparute
cela le corna l'ottomana luna,
e l'isolette dell'Egèo stan mute.[20]

Quella « ottomana luna » cessa di essere un simbolo politico e si anima di una propria vita, sotto lo sguardo stupito del poeta; ed il silenzio dell'ultimo verso completa quel senso di misterioso stupore.

Quella mancanza di una profonda coscienza etico-politica, che rendeva superficiale l'uomo Monti nel campo politico o religioso, privava il poeta di una seria partecipazione alla vita, alle passioni, alla storia, facendolo emigrare in un sopramondo artificioso. Il Monti cioè, per la sua educazione, non poteva sentire profondamente i fatti storici e quotidiani che si accingeva a cantare; ma per la sua forte personalità letteraria, per la sua dignità e coerenza di poeta, egli poteva evadere verso un mondo di riecheggiamenti e abbandonarvisi tutto. Questa sua dignità già nel 1777 (a 23 anni) lo porta

16 C. I, vv. 13-15, in *Canti e poemi,* I, p. 81, ed. cit.
17 Son. II, in *Poesie liriche,* ed. cit., pp. 268-70.
18 Son. IV, in *Poesie liriche,* ed. cit., pp. 268-70.
19 Lettera a Saverio Bettinelli, in *Canti e poemi,* ed. cit., p. 521.
20 Versi 190-92, in *Canti e poemi,* ed. cit., I, pp. 357-66.

a sdegnare i « pregiudizi dell'interesse », per seguire il suo « talento », partendo per Roma (*Ep.*, I, p. 40). E la sua coerenza lo induce a bruciare le prime opere di cui non si sente soddisfatto e a mantenere sempre un grande rigore formale « nel limare le cose *sue* » (*Ep.*, I, p. 336).

In una lettera del 2 agosto 1776 il Monti scrive:

.... per lo più, o per convenienza, o per ubbidienza, io son costretto a logorar la fantasia sopra quelle cose, che per l'appunto sono atte a distruggere e smungere l'idee poetiche piuttosto che a fecondarle. Io porto invidia a chi è libero nello scegliere e nel comporre.... Piaccia al santo padre delle Muse, che io possa cantar una volta a mio capriccio....

E ancora nel novembre 1779:

.... mi prega di scrivere per certe nozze. Maledetti argomenti che io odio non meno del diavolo.... (*Ep.*, VI, p. 423).

Lungo tutto il periodo romano si può seguire una vera e propria reazione del Monti ai « frivoli argomenti » imposti da certo costume letterario. Questa insofferenza per i compromessi che frenano la libera espansione della sua Musa, lo porterà a limitare sempre più il numero dei componimenti convenzionali.

D'altra parte le sue polemiche letterarie si riscattano sempre dal loro carattere personale, perché il Monti parla in nome della « repubblica letteraria » (*Ep.*, I, p. 327), assumendosi quasi il compito di pubblico censore. Egli si scaglia contro lo scrivere « pestilenziale » e i « corruttori della buona poesia », ponendo chiaramente l'esigenza di una vigorosa reazione alla « corruttela poetica » che lo circonda (*Ep.*, I, pp. 79, 92):

[In una lettera a Clementino Vannetti [21] del 7 agosto 1779, egli dice:] .... io sono il solo.... che abbia il coraggio di oppormi alla corrente impetuosa di uno scrivere diabolico e pestilenziale che inonda l'Arcadia e tutta Roma. Ma non importa. È necessario che qualcuno sia il primo a rompere il ghiaccio, e ad esporsi al pericolo. Molti mi terranno dietro fra non molto.

C'è una intolleranza per le convenzioni arcadiche ed un chiaro desiderio di rinnovamento, che si ritrovano in molte altre lettere. Perciò l'atteggiamento del Monti di fronte a certa letteratura contemporanea mostra una ferma consapevolezza d'intenti, una dignità letteraria ed una indipendenza che il poeta sente il bisogno di dichiarare esplicitamente (lett. cit.):

Se non avessi altro merito, ho quello di non essere nel mio stile imitator schiavo di nessuno.

Nelle sue « Riflessioni sulla poesia lirica », prendendosela con i « precettisti » afferma:

È cosa da raffreddare il più fervido ingegno il tener dietro ai precetti nei quali pretendono racchiudere l'arte lirica, né si possono annoverare i lacci che van mettendo a traverso le ale del genio....[22]

---

[21] (1754-1795) letterato di Rovereto, molto amico del Monti.

[22] In F. Pasini, *Un discorso di V. M. in Arcadia*, estratto dalla Rivista trentina « Pro Cultura », I, 1-2, Trento, 1910, p. 22.

E nelle riflessioni in risposta alle « Postille vannettiane », difendendo gli oltremontani (Shakespeare, Milton, Klopstock ecc.....) dalle critiche del classicista Vannetti, li esalta accanto ai classici latini e greci, concludendo:

> Un uomo di buon senso e docile deve prender per guida e norma de' suoi giudizî la ragione, non mai l'autorità.[23]

Così la sua passione per le letterature straniere di contro al classicismo rigoroso del Vannetti, la sua avversione ai « generi », ai « precetti », all'« autorità » mostrano la sua posizione indipendente rispetto all'accademismo ed alle convenzioni arcadiche. Egli ebbe tuttavia una grande misura in questo suo atteggiamento e seppe sempre distinguere con chiarezza tra i difetti dei « servili imitatori » (*Ep.*, I, p. 209) e la possibilità di « arricchire il Parnaso d'Italia di tante belle merci peregrine » (*Ep.*, VI, p. 429).[24]

In conclusione, quella dignità e coerenza di letterato, quella consapevolezza della propria indipendenza di poeta, sempre su di un piano letterario, quella chiara coscienza dei propri intenti spiegano come il Monti potesse crearsi un sopramondo di libertà poetica, come egli, distaccatosi dal soggetto più o meno direttamente imposto, cantasse liberamente i suoi affetti estetici. Senza queste importanti caratteristiche Vincenzo Monti sarebbe rimasto un verseggiatore cortigiano, un semplice adulatore di principi: egli non avrebbe saputo crearsi quel sopramondo, non sarebbe stato poeta.

Ecco perciò che il Monti, mentre nella vita pratica si inchina ai potenti, nella vita letteraria persegue liberamente le sue aspirazioni. Sotto questo aspetto egli, come il Metastasio, « è il tipo tradizionale del letterato italiano, l'uomo dalle due anime: l'anima letteraria, decorosa, brillante, inclita, operosa, divisa dall'anima.... di tutti i giorni, povera, mediocre, soddisfatta, senza luce di grandi passioni ed ideali ».[25]

Si è parlato, per il Monti, di « due anime », di un cortigiano sottomesso e indifferente, e di un poeta letterato che persegue liberamente le sue più alte aspirazioni. Eppure è chiaro che non c'è nessuna frattura tra questi due aspetti; la personalità montiana ci appare ormai perfettamente unitaria e coerente in se stessa. Noi vediamo il Monti isolarsi dallo « strepito » quotidiano, adattarsi indifferentemente a qualsiasi « padrone », seguendo l'inveterato costume cortigianesco, soltanto per poter esplicare la sua tran-

---

[23] *Ibidem*, p. 29.

[24] La sua assoluta libertà ed indipendenza stilistica si può vedere nel gusto eclettico che lo spingeva alle più svariate esperienze letterarie. E così, accanto ai classici antichi e agli oltremontani, troviamo i Profeti e tutta la tradizione letteraria italiana: tutto egli fonde nel crogiuolo della sua immaginazione, ricreando motivi e stile. In generale, su di un piano di poetica, la sua produzione letteraria rappresenta la reazione alle varie arcadie di ispirazione illuministica, con un profondo rinnovamento di tutta la tradizione letteraria italiana, attraverso esperienze diversissime, tutte ricondotte e riassorbite nell'ambito di una nitida compostezza neoclassica. Il Monti rappresenta « lo svolgimento dell'Arcadia al neoclassicismo italiano », come disse il Carducci (in *Opere*, ed. naz., vol. XVIII, p. 117) e tutti i poeti dell'Ottocento faranno i conti con lui.

[25] L. Russo, *Metastasio*, Bari, 1945, p. 29.

quilla attività letteraria, lontano dai problemi della vita e dalle passioni politiche. Ecco perciò che la sua mancanza di una seria partecipazione alla vita si riflette chiaramente nella genesi delle sue opere. L'isolamento dalla realtà contemporanea non è che l'aspetto più evidente della sua fuga verso un sopramondo di miti.

Si è parlato spesso dell'aspirazione di Vincenzo Monti alla tranquillità: ebbene, questa aspirazione ha un significato storico che merita un'attenzione particolare.

Il periodo romano è per il Monti un periodo di grande quiete spirituale. Egli si è adattato per conformismo ad uno schema storico (religiosità superficiale e cortigianismo) offerto dalla situazione tradizionale della Roma papale, isolata dalla vita europea e dai suoi problemi più vivi. Perciò agisce supinamente e superficialmente, secondo un indirizzo uniforme, senza porsi problemi e indifferente a qualsiasi approfondimento di quanto ha accettato. Questa situazione spirituale è particolarmente propizia al suo equilibrio e favorisce singolarmente la sua tendenza al distacco dalle passioni e dalla vita, dai problemi quotidiani e storici, creando le condizioni più adatte per le sue evasioni poetiche. In particolare poi, sotto la protezione del Braschi, il Monti può raggiungere una tranquillità che è ad un tempo sicurezza economica e quiete spirituale. Questa tranquillità cortigianesca ha una grande importanza. In una dedicatoria il Monti dice che è «tutto dono» del suo padrone «se *gode* di quest'ozio per coltivare le Muse».[26]

Tutto ciò può spiegare la fecondità, non soltanto quantitativa, del *periodo del Monti abate* ed indirettamente la mancanza di opere impegnative o in generale la diminuita attività letteraria del periodo '94-'97, in cui il poeta si trova coinvolto nelle vicende turbinose dell'avanzata napoleonica. Tra l'ode *Ad Amarilli* (marzo '94) e il *Prometeo* ('97) scrive soltanto qualche sonetto occasionale minore (*Ep.*, I, note a pp. 189, 454; *Ep.*, II, nota a p. 3). Ed infatti l'intervento della Rivoluzione e della guerra nel suo schema di vita, isolato fino ad ora dal febbrile moto di rinnovamento europeo, e l'aggressione violenta di problemi ignorati lo precipitano nello smarrimento, turbando irrimediabilmente la sua olimpica serenità. Nel Monti non c'è una chiara consapevolezza di ciò; c'è soltanto il disorientamento di una personalità immatura, trovatasi suo malgrado in un mondo agitato e convulso, disorientamento che sconvolge il suo equilibrio e disturba l'espansione della sua Musa. Infatti il poeta forgia versi sonanti sulla guerra (*Bassvilliana* e ode *Ad Amarilli*), finché può considerarla con distacco ed abbassarla a pretesto poetico. Ma quando essa interviene direttamente a rompere la sua quiete, il Monti non la canta più. Egli sente l'aggressione di quella realtà che aveva considerato con indifferenza e manifesta il suo smarrimento:

> .... fuori delle battaglie di Achille e di Enea, tutte le altre a me vicine mi cagionano sdegno e malinconia (*Ep.*, I, p. 426).

---

[26] *Opere*, ed. Resnati, Milano, 1839-42, III, p. 11.

Non è più capace di guardare la nuova realtà come pretesto della sua poesia, ma deve distinguere tra guerre letterarie e « guerre vicine ».

Egli stesso parla della « *sua* disposizione a non mescolar*si* nelle turbolenze civili, dalle quali troppo aborrisce l'indole pacifica de' *suoi* studi e delle *sue* opinioni » (*Ep.*, I, p. 461). E il desiderio di solitudine che egli manifesta spesso di fronte allo « strepito » è implicitamente connesso con la possibilità di una tranquilla attività poetica. Infatti nel Monti affiora spesso l'idea della solitudine come « ispiratrice de' vati », chiaramente espressa nel poemetto *La Solitudine*.[27] Persino in un periodo di crisi letteraria ('88) egli può sperare in un ritorno di vena nella solitudine dei Bagni di Nocera (*Ep.*, I, p. 343). Nel « curriculum » montiano ogni periodo inquieto sarà caratterizzato da una diminuzione o addirittura interruzione della sua attività letteraria e poetica. Inoltre si può notare che nelle opere del periodo rivoluzionario, scritte in un'atmosfera di lotte e di convulsioni politiche, prevale l'intonazione oratoria e polemica. Al folto gruppo di opere maggiori del beato equilibrio romano (dalla *Bellezza dell'Universo* ai *Pensieri d'amore* alla *Musogonia*) fanno riscontro perciò opere in cui spesso il poeta risente negativamente dell'inquietudine che lo circonda e non riesce a raggiungere una compiuta armonia, restando legato a fini che sono estranei alla sua ispirazione (dal *Fanatismo* alla *Superstizione* alla canzone *Per il Congresso d'Udine*).

Appare chiaro da tutto ciò il significato storico della tranquillità montiana, intesa come importante condizione della sua espansione poetica. Egli è in questo figlio di Metastasio, il quale definiva « lo strepito, il disordine ed il tumulto, nemico capitale delle Muse ».[28] Si dovrebbe parlare a proposito del Monti, di una « Musa tranquilla ». Infatti la Musa montiana è Musa di pace, di tranquillità, atta a cantare solo nella quiete dello spirito, non mai a rasserenare i tumulti delle passioni in un'opera di bellezza. Il Monti non è poeta di sentimenti pratici, di affetti umani, ma estetici: egli non sale alla poesia da un conflitto morale, ma soltanto da un equilibrio interiore, da una tranquillità d'animo, che sola gli permette i suoi voli immaginativi. In una lettera del 19 agosto 1775 diceva che a lui « le afflizioni dell'animo ordinariamente vietano la salita in Parnaso, ove non poggiano se non i cigni allegri e tranquilli ». E in un'altra del 23 settembre 1804 dirà che la « fantasia.... quando è lieta è la migliore amica dataci dalla natura, e quando è trista ci uccide ». Sono passi davvero illuminanti. Nel Monti ritorna spesso l'idea della poesia come frutto di « allegrezza », come divertimento e « diletto » (*Ep.*, I, pp. 16-17, 24, 392). È anche questo un motivo della poetica metastasiana.[29] Il Monti concepisce la poesia come un nobile gioco dell'immaginazione, per chi legge e per chi scrive. Non le attribuisce fini pedagogici né

---

[27] F. Pasini, *Nova montiana*, Capodistria, 1905, pp. 25-28.
[28] Cit. in L. Russo, *Metastasio*, ed cit., pp. 66-67.
[29] L. Russo, saggio cit., p. 76.

moralistici né politici, ma il principale scopo di « dilettare ». E questo aspetto chiarisce ancor meglio la sua caratteristica Musa.

Dopo questo breve esame si può dire che non ha più ragione di esistere un duplice problema del Monti, uomo e poeta: la sua personalità ci appare perfettamente coerente in se stessa. In tal modo, mentre cadono le accuse moralistiche fine a se stesse, la poesia montiana trova una sua spiegazione storica nelle stesse aporie dell'uomo. Ed il Monti che si adatta volentieri al « padrone » più forte per vivere sotto la sua protezione, lontano dai problemi della realtà, è lo stesso Monti che nei suoi versi fugge i conflitti morali e le vicende storiche, per abbandonarsi alle sue incantate visioni.

GIAN CARLO FERRETTI *

---

* Credo opportuno aggiungere a questo saggio, scritto alla fine del 1952, alcune considerazioni su due lavori che in questi ultimi anni sono andati ad arricchire la bibliografia montiana: l'edizione di Valgimigli e Muscetta presso l'editore Ricciardi (1953), e la commemorazione tenuta l'anno scorso da Mario Fubini in occasione del secondo centenario della nascita del poeta.

Manara Valgimigli e Carlo Muscetta ci hanno dato in una accurata edizione « il meglio » di Vincenzo Monti, con un commento preciso ed acuto a piè di pagina e con due note introduttive. Nella sua introduzione generale il Muscetta segue la « carriera » letteraria del Monti dai successi del periodo romano fino agli ultimi anni, venati dalla tristezza del tramonto. Ora, in questo « curriculum » non possiamo trovare una ricostruzione unitaria della personalità montiana. Il Monti è scrittore « episodico ». Il Monti che mira « al sodo », che si apre abilmente la strada della celebrità ora adulando i potenti ora polemizzando aspramente con gli avversari, qui non fa tutt'uno con il Monti che spazia con i suoi versi nei cieli del « meraviglioso »; il poeta della *Bellezza* e della *Feroniade* non si articola organicamente con il cortigiano del Papa e di Napoleone. E tutto ciò forse perché nell'introduzione del Muscetta manca sostanzialmente una spiegazione storica della fiacchezza morale del Monti, della sua « volubilità » ed « incostanza ». Non è sufficiente, infatti, citare De Sanctis; il suo giudizio può esser valido come spunto di avvio per un approfondimento ulteriore, ma non può bastare da solo. Il saggio del Muscetta è comunque interessante per vari aspetti: per l'esame delle diverse situazioni storiche in cui si muove il poeta e degli atteggiamenti che egli assume di fronte ad esse; per la ricostruzione del processo di rielaborazione che delle varie esperienze culturali del suo tempo vien compiendo il Monti, lungo tutto il corso della sua produzione letteraria; e infine per la valutazione politica che vien data del Monti, come « divulgatore » della cultura e delle idee espresse dalle forze più conservatrici e retrive (ma su questo punto il Muscetta dovrebbe soffermarsi di più e chiarire meglio fino a che punto il Monti era consapevole di questa sua funzione). Un gran merito del Muscetta è la sua prosa briosa, per la quale egli non è soltanto un critico.

Dell'*Iliade* — che è riportata integralmente — si è occupato più particolarmente il Valgimigli; nella sua nota introduttiva e nel suo bel commento, egli ci guida con sicurezza a capire i segreti valori della « bella infedele », a scoprire tutta l'originalità del « poeta traduttore », riaffermando in modo definitivo l'autonomia artistica del capolavoro montiano.

La commemorazione di Mario Fubini, pubblicata su *Nuova Antologia* (agosto 1954), riprende e ricapitola i più fecondi motivi critici del Carducci, del Leopardi e del Croce, dedicando una attenzione particolare alla famosa polemica condotta dal Monti contro il Cesari e contro la Crusca, a quella sua difesa della lingua italiana che tanto piacque ai romantici. Uno scritto, questo del Fubini, che, pur non portando contributi sostanzialmente nuovi alla critica montiana, si legge con profitto, per la precisione erudita degli spunti.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

LUCHINO VISCONTI

In un paese come l'Italia, dove le tradizioni in materia di spettacolo hanno avuto per larga parte carattere mecenatesco, la presenza di un regista quale Luchino Visconti non dovrebbe esser cagione di stupore. Caso mai, potrà esser motivo di discussione il fatto che questo discendente da magnanimi lombi abbia innestato, sulle consuetudini, appunto, mecenatesche della famiglia (i nomi del nonno, del padre, degli zii sono legati strettamente alla storia teatrale di Milano fino a tutto il terzo decennio del nostro secolo), una spregiudicata vena polemica. Personaggio, per così dire, di transizione, egli ha cioè accolto, dalla tradizione famigliare, l'insegnamento di fastosa signorilità, piegando tuttavia le manifestazioni di quest'ultima a significazioni spesso aggressive di natura politica e sociale.

Le particolari origini di Visconti potrebbero indurre qualcuno a supporre un fenomeno di sia pur superiore dilettantismo. È, questo, un equivoco da cui conviene sbarazzare fin d'ora il terreno, anche se tale equivoco potrebbe sembrar convalidato da certi tratti biografici del regista, lungamente irrequieto ed incerto sulla strada da intraprendere e trascorrente da un'esperienza teatrale effimera e limitatamente impegnativa (Teatro d'Arte di Milano, una semistabile che risale al 1928-29) all'allevamento dei cavalli da corsa. Se nel mondo dello spettacolo italiano, così legato ancora, e malgrado tutto, all'improvvisazione, alla faciloneria, esiste un professionista (alludo alla profonda e dignitosa esistenza di una consapevolezza professionale, in tutta la sua estensione), questi è proprio Luchino Visconti. Del resto, già nel 1936-37 incontriamo il suo nome quale assistente di Jean Renoir, a Parigi, per *Les bas-fonds* (*Verso la vita*), ispirato a *L'albergo dei poveri* di Gorkij e per quell'incantevole frammento maupassantiano che si intitola *Une partie de campagne*. Un incontro tutt'altro che casuale, se pensiamo che esso si rinnovò, nel 1940, per quella *Tosca* che Renoir, in seguito allo scoppio della guerra, dovette interrompere appena iniziata, lasciandola alle cure del suo assistente Carl Koc; se pensiamo, soprattutto, che la lezione di Renoir costituisce il presupposto indispensabile per spiegare *Ossessione,* il film con il quale, nel 1941-43, nasce il regista Visconti.

Per poter, oggi, collocare *Ossessione* al suo giusto posto nel quadro storico del nostro cinema, occorre richiamarsi alla situazione ch'esso presentava in quegli anni: allorché sulla sterile e vacua corrente comico-sentimentale, che passerà ai posteri sotto l'insegna dei « telefoni bianchi », si era

inserito, per ovvie ragioni di propaganda, il turgido filone bellicistico e nazionalistico. In declino la sommessa musa piccolo-borghese di Camerini, abbandonata ai richiami dell'eclettismo la generosa vena di Blasetti, la cinematografia italiana andava faticosamente cercando una sua ragion d'essere attraverso le raffinatezze letterario-pittoriche del nascente gruppo dei formalisti (Soldati, Lattuada, Castellani, Chiarini) attraverso i prestiti da certo naturalismo narrativo dell'ottocento e del minor novecento nazionale (Poggioli), attraverso i primi tentativi in senso psicologico di De Sica e di Zavattini (scenarista, quest'ultimo, al fianco di Blasetti, fra gli altri, e di De Sica). Esponente solitario di un'ispirazione direttamente mutuata dalla realtà contemporanea appariva il De Robertis, caratterizzato da un'inclinazione, derivante dalle sue origini militari, verso la cronaca più o meno nuda ed aliena da sovrastrutture spettacolari, anche se non immune da qualche vago schematismo retorico (accanto a lui, giova ricordarlo, veniva formandosi Roberto Rossellini). Ma gli sforzi spesso intelligenti di tutte queste persone non erano sufficienti ad impedire che il tono dilagante nella nostra produzione fosse quello di una sciatteria triviale ed avvilente. E d'altro canto nei film di quasi tutti i registi nominati non era avvertibile aspirazione realistica di sorta, l'evasione, sia pur confortata dalla più squisita cura per la forma, parendo l'unica via possibile in un clima depressivo d'ogni iniziativa e soffocatore d'ogni libertà. (L'eccezione rappresentata dal De Robertis fu notevole e ad essa, nei suoi limiti genuina, anche se vincolata al credo ufficiale dell'epoca e ben presto tralignante verso la maniera, qualcuno attribuisce ancor oggi il merito d'aver dato l'avvio alla corrente così detta neorealistica). Nel clima sopra descritto un fascino tutto particolare esercitava sulle menti degli intellettuali il cinema francese allora in auge, quello dei Renoir e dei Carné, per tacere dei Duvivier e d'altri ancora, un cinema intriso di succhi letterari veristici e dominato, in buona parte, da un acre pessimismo. Ora, se tale pessimismo fu in Italia ben accetto, in quanto parve salutare correttivo all'ottimismo ufficiale ed obbligatorio vigente in casa nostra, il verismo d'origine letteraria caro a quei registi fu da noi scambiato per realismo *tout court*. E non deve meravigliare quindi che un gruppo di cineasti italiani, volendo dar inizio ad una polemica realistica, si sia rivolto in quella direzione. Vero è che Renoir, fra i registi d'oltr'Alpe, era, oltre che il più significativo, quello meno lontano da una disposizione realistica, e fu appunto, come dicevo sopra, l'insegnamento di Renoir a promuovere, indirettamente, l'esperienza di *Ossessione*. Vero è altresì che quel gruppo di giovanissimi (De Santis e compagni), che si erano eletti come portabandiera il Visconti (ormai non altrettanto giovane — classe 1906 —, per via di quella faticosa ed irrequieta ricerca della autentica vocazione), avevano, dalle colonne della rivista *Cinema*, combattuto la battaglia per un cinema « verghiano » — e cioè, se pur veristico più che realistico, integralmente « nostro » — e che, secondo il primitivo progetto, il film-manifesto del gruppo avrebbe dovuto ispirarsi a *L'amante di Gramigna*; senonché un intervento censorio del Mi-

nistero della Cultura Popolare ne aveva reso impossibile la realizzazione. Ma un secondo essenziale fattore ebbe gioco, nella genesi di *Ossessione,* accanto all'influenza del cinema francese dell'epoca: e fu il fascino di cosa lontana e quasi proibita, il fascino di un mondo giovane e vergine e fervido di umori, rappresentato dalla letteratura nord-americana, alla cui divulgazione avevano contribuito prima il Cecchi e poi il Vittorini ed il Pavese. Visconti, alla ricerca di un soggetto per il film del suo esordio, si rivolse così ad un romanzo ancora inedito in Italia, ma che già in Francia aveva dato origine ad un film (diretto da Pierre Chenal) e ad un altro l'avrebbe poi data negli Stati Uniti (diretto da Tay Garnett) e molti altri ne avrebbe influenzati, con il suo impasto fra sensualità e criminalità: *The Postman Always Rings Twice* (*Il postino suona sempre due volte*) di James Cain. Quest'ultimo, ostinatamente volto a raccontare, di romanzo in romanzo, dal più al meno la stessa storia, era uno scrittore rappresentativo più che altro in senso documentario, per certo suo cinismo distaccato, ed in senso stilistico, per la sua secca obiettività cronistica. Ma era evidente, in ogni caso, che per Visconti egli non aveva costituito se non un pretesto. Lo si comprese dalle fotografie del film che cominciarono a circolare nel 1942 e che denunciavano l'influsso della scuola cinematografica francese e sopra tutto dimostravano una cura formale del tutto insolita nel cinema italiano, posta al servizio di una ricerca spregiudicata di contenuti, nell'ambito di una scoperta di una realtà nazionale, fin allora ignota all'obiettivo dei registi. Poiché Visconti aveva ambientato in Italia la sua storia, modificando sensibilmente personaggi e dati narrativi, sì da impregnarli di un affocato umore mediterraneo, oltre che di un populismo, per forza di cose generico ed allusivo (vedi il personaggio, rimasto un po' a mezz'aria, dello Spagnolo, predicatore di una umana solidarietà, oltre che nebuloso emblema di particolari rapporti sessuali). Ma se tale populismo, che, pur tenuto nel vago, destò fieri sospetti nella censura fascista, la quale ostacolò il film e, dopo la sua prima presentazione in pubblico — primavera 1943 —, lo sottopose a sospettosi tagli, derivava alla lontana, allo stesso modo di certo tono visivo, dal contatto con l'opera di Renoir e degli altri francesi; se la vicenda derivava da un compromesso, da un adattamento di invenzioni nate in ben diverso clima sociale ad un mondo di provincia italiana, lo sfondo vivo, inedito, sanguigno che tale provincia offriva al racconto aveva carattere di autentica rivelazione. Di fronte alla quale passavano in seconda linea la rigorosa condotta narrativa, la capacità di sbalzo dei caratteri (con la probante rivelazione di dense virtù in un'interprete fin allora abbastanza convenzionale come Clara Calamai), le altissime virtù fotografiche. Poiché per la prima volta un'Italia disadorna e popolare diveniva ragione essenziale e polemica di racconto, a contrasto con lo sterile e gonfio convenzionalismo dell'Italia ufficiale (precedenti come quello di *Acciaio,* il film pirandelliano di Walter Ruttmann, 1933, avevano avuto importanza e carattere marginali). La bassa ferrarese, Ferrara stessa, Ancona non rappresentavano, per l'azione, uno scenario casuale

e folkloristico, ma ne costituviano parte integrante, con i monotoni nastri d'asfalto, gli arenili prospicienti il Po, le osterie popolari, i giardini pubblici, i quartieri cittadini della povera gente, le fiere animate dal gusto per le abbondanti libagioni e per le espansive esibizioni di canto. Con *Ossessione* la scoperta del paese, nei suoi aspetti quotidiani e pur segreti, diveniva il programma dei nostri più consapevoli uomini di cinema, ed automaticamente il film, con tutta la sua vigorosa carica di ribellione, assumeva valore di simbolo d'un programma di « rottura », programma che il precipitare degli eventi bellici e politici doveva momentaneamente interrompere, in attesa di una ripresa collettiva i cui frutti dovevano essere classificati sotto l'insegna del neorealismo.

Ma le circostanze esteriori, derivanti dalla precarietà della nostra industria del film e dall'intransigenza di propositi cui Visconti era ed è avvezzo uniformare la sua operosità, fecero sì che il suo secondo contributo alla rinascita del cinema italiano dovesse tardare di qualche anno.[1] Frattanto era però nato, non senza suscitare vasto clamore di commenti, il regista teatrale Luchino Visconti, la fase iniziale della cui parabola creativa ebbe, sotto taluni aspetti, carattere di « fenomeno ». Fenomeno nel quale per un certo periodo si stentarono a distinguere, stante la curiosità e l'eccitazione destata nei pubblici più mondani di Roma e di Milano e certa connivente acquiescenza del regista nei loro confronti, gli aspetti snobistici da quelli di intima e profonda rivoluzione. Come il Visconti regista cinematografico si era decisamente opposto a tutti i compromessi e le facilonerie che

---

[1] La storia della sua carriera appare disseminata di progetti « rientrati » per motivi esterni: dal citato *L'amante di Gramigna* a *Pensione Oltremare*, un soggetto originale dettato dall'esperienza personale del regista, caduto prigioniero delle S.S. in Roma occupata dai nazisti; da *Il processo di Maria Tarnowska*, elaborazione degli atti d'un celebre dibattimento, a *Cronache di poveri amanti*, dal romanzo di Vasco Pratolini, da *La carrozza del SS. Sacramento*, dalla commedia di Prosper Mérimée, a *Il marchese del Grillo*, ispirato ad una popolare figura della Roma ottocentesca, nota sopra tutto per le sue burle; da *Marcia nuziale*, un soggetto originale di critica alla società borghese sotto il profilo matrimoniale, ai due episodi conclusivi de *La terra trema*. E via dicendo. (Altrettanti progetti rientrati potrebbero elencarsi in campo teatrale. Mi limiterò a ricordare il più vistoso: una riduzione dell'ariostesco *Orlando Furioso*, da rappresentarsi per mezzo di una serie di « stazioni » scenografiche, le quali volevano richiamare i quadri dei cantastorie popolari).

La firma di Visconti quale collaboratore comparve comunque, nel 1945, su *Giorni di gloria*, un film di montaggio, curato da Mario Serandrei e tra i cui collaboratori figurava, insieme con altri, Giuseppe De Santis. L'opera riguardava alcuni aspetti del movimento italiano di resistenza e dei suoi sbocchi: a Visconti era spettata la ripresa delle fasi salienti del processo intentato a Caruso, l'ex questore di Roma, processo conclusosi con la sua condanna a morte. Alcuni primi piani di quel « reportage » non mancavano di una loro torva suggestione.

Un secondo contributo di Visconti al cinema in senso cronistico si ebbe nel 1951 con *Appunti su un fatto di cronaca*, pezzo inserito nel secondo numero del « Documento mensile », la « rivista » ideata e diretta da Marco Ferreri e Riccardo Ghione, che ebbe precaria ed effimera vita e cui collaborarono cineasti e letterati ed artisti di valore. Gli *appunti* di Visconti riguardavano l'assassinio, avvenuto in una delle misere « borgate » romane, della piccola Annarella Bracci, assassinio per il quale venne poi sottoposto a processo e successivamente assolto Lionello Egidi. Dopo le intense immagini del Visconti il caso suggerì un soggetto a Carlo Lizzani, ma il film che ne derivò, *Ai margini della metropoli* (1953), apparve destituito d'ogni concretezza e significato, a causa delle radicali modifiche imposte dalla censura e dalla produzione.

contradistinguevano l'ambiente di Cinecittà, così il Visconti regista teatrale entrò in polemica con il gusto della pigra *routine*, dello sciatto *cabotinage*, dell'approssimatezza mattatoria che aveva fin allora dominato sulle scene italiane. Egli venne quindi, prepotentemente, ad inserirsi nella polemica aperta alcuni lustri prima da Silvio d'Amico, in favore di un teatro italiano che si ponesse in linea con le conquiste della moderna regia, polemica che già negli ultimi anni del regime fascista aveva cominciato, grazie sopra tutto all'Accademia d'Arte Drammatica, oltre che agli individuali *exploits* di alcuni isolati e all'esempio di insigni maestri stranieri, invitati ad allestire spettacoli in Italia, a dare i suoi frutti. A tale polemica Visconti recò il contributo della sua refrattarietà ai compromessi, della sua aggressiva spregiudicatezza, perfino dei suoi mezzi economici, oltre, s'intende, quello di un talento enorme, naturalmente indirizzato verso il mondo dello spettacolo. Il suo avvento sulle scene italiane reca la data del 30 gennaio 1945, e da quel giorno il pubblico delle « prime » imparò ad attendere l'avvenimento rappresentato da uno spettacolo di Visconti come una fonte d'emozione. Impressionarono i più, oltre lo stimolo fornito da testi spesso « drogati », da allestimenti sempre rifinitissimi, sovente sbalorditivi, talvolta provocatori, alcuni elementi esteriori, dovuti alla volontà di Visconti di rompere con le squallide consuetudini e resi possibili dalla larghezza di mezzi con cui egli, unico fra i registi italiani, si trovò a lavorare, in quanto disposto ed in grado di pagare, quando necessario, di persona: alludo all'insolita durata dei singoli periodi di prova (dai 30 ai 60 giorni, per un solo lavoro, cifra mai raggiunta, forse, in Italia, anche se di normale amministrazione all'estero), al moltiplicarsi delle prove generali a teatro chiuso, culminanti, in genere, con il rinvio dello spettacolo allo scopo di meglio rifinirne i particolari; alludo all'abolizione del suggeritore, tanto caro ed indispensabile ai nostri vecchi comici; al divieto fatto al pubblico di entrare in sala a spettacolo iniziato, in conformità con gli usi opportunamente universalizzati nel teatro d'opera; o ancora alla soppressione delle aperture di sipario a conclusione dei singoli atti, la presentazione degli attori al pubblico avvenendo soltanto alla fine dello spettacolo. E così via. Ma al di là di tutti questi elementi marginali, che pur concorrevano a quella riforma del costume teatrale cui Visconti mirava, permanevano i segni più profondi di una personalità d'eccezione, tanto forte da poter piegare a sé ogni componente dello spettacolo, del quale il regista risultava veramente il creatore. In un paese per secoli dominato dalla tradizione dell'attore sovrano il fatto assumeva carattere polemico e rivoluzionario, se pur — per ragioni che non è qui il caso di ricordare — in sensibile ritardo sul quadrante europeo e mondiale. In ritardo, a causa della politica autarchica instaurata dal governo fascista ed aggravata dalle circostanze belliche, l'Italia si trovava, uscendo dalla guerra, anche in fatto di aggiornamento del repertorio. Così che a conflitto concluso ci si trovò di fronte al fenomeno di una famelica corsa alla novità straniera, pur quando questa era ormai datata di molti anni addietro e la sua età dimo-

strava per intero. Nell'ambito di una siffatta euforia di aggiornamento l'operosità di Visconti si distinse per una notevole raffinatezza nella scelta dei testi, non che per una considerevole coerenza nella ricerca di autori in grado di offrire al regista ed al pubblico sensazioni forti e inedite, occasioni di incontro spettacolare vistose e virtuosistiche. Nella selezione di testi che Visconti offrì al suo pubblico, con ritmo piuttosto intenso, lungo lo scorrer dell'anno 1945, il buono si alternò così al mediocre, il significativo al semplicemente scandalistico. Ma quella successione di testi francesi e americani, allineati in base all'evidente desiderio di tenersi *à la page,* apparivano accomunati, una volta giunti sulla scena, da un identico rigore di allestimento, da un'identica tendenza all'esasperazione spettacolare, alla violenza visiva, ottenute mediante una ricerca minuziosa, talvolta ossessiva, del particolare veristico. Tale scrupolo veristico, incline a scivolare nell'ossessione, si manifestò all'inizio, che so, con la barba *vera* ed irsuta che un attore, il Calindri, dovette lasciarsi crescere per interpretare Jeeter de *La via del tabacco,* proseguì con la puntigliosa ricerca di un fischio *vero* per la locomotiva di *Euridice* (Sandro De Feo raccontò anni fa, su *La Stampa,* la storia tragicomica di quella notte di prova generale, trascorsa in bianco dagli attori, in attesa dell'arrivo di un fischio che appagasse le esigenze del regista) e si è protratta fino ad oggi, con le *vere* valige 1900, i *veri* campani delle vacche svizzere e le fedeli riproduzioni (data l'assoluta impossibilità di ottenere gli originali), delle *vere* banconote dell'epoca, presentati in *Come le foglie.* Chi rifletta sull'essenza dell'arte teatrale, basata sull'illusione scenica, non potrà non considerare eccessivo, parossistico tanto scrupolo, destinato spesso a risultati non percepibili dal pubblico (talvolta neppure da quello cinematografico, nei confronti del quale Visconti nutre analogo, esigente rispetto).[2] E non potrà non rilevare in Visconti, pur a parabola compiuta dagli avvii veristici ad esiti più propriamente realistici, una permanenza di preoccupazioni più consone ad un regista naturalistico e superate dalla polemica e dalla reazione, conseguite alla riforma di Antoine. E pur tuttavia anche simili eccessi appaiono indispensabile complemento della personalità del regista: non solo perché egli, in quanto uomo di spettacolo, non fa sostanziali distinzioni tra le varie forme di espressione, e quindi ritiene doveroso, in tempi di realismo, intendere quest'ultimo alla lettera, portandolo alle estreme conseguenze (anche a costo di farlo sconfinare, appunto, nel verismo) e rifiutando quindi la cartapesta ed i suoi affini in palcoscenico allo

---

[2] A tale riguardo la sua figura può ricordare quella di Eric von Stroheim, messo al bando dai produttori cinematografici per un analogo dispregio delle esigenze economiche — sul conto dell'un regista come dell'altro corrono aneddoti ed anche leggende assai significativi —, in genere fondato su una esasperata ricerca del *vero,* ivi compreso il più marginale particolare *autentico.* Né questo è il solo punto di contatto fra due artisti «solitari»: ché li accomuna un analogo gusto della violenza visiva, anche di carattere fisico, della esasperazione spettacolare, non che una non dissimile posizione di acre polemica nei confronti di una classe egemonica giunta al suo crepuscolo o comunque alla fase discendente della sua parabola.

stesso modo che si avvale di esterni naturali in luogo del teatro di posa; non solo per questo, ma perché l'azione di Visconti va interpretata, ai suoi esordi ed oggi ancora, data la situazione generale del nostro teatro, quale strumento fondamentale di una polemica. Ora, ogni polemica va tenuta, per sua stessa natura, sopra le righe. Ed è quindi spiegabile e benefico che una polemica contro le vergogne di un teatro approssimativo e spesso guitteggiante si appoggi ai rigori di un'intransigente ricerca del *vero,* nel timore che l'accettazione del semplice *verosimile* possa costituire l'inizio di una serie pericolosa di compromessi.

Diamo ora un'occhiata, nell'ordine, ai titoli degli spettacoli di quell'anno d'esordio: *I parenti terribili* di Jean Cocteau; *La quinta colonna* di Ernest Hemingway; *La macchina da scrivere* ancora di Cocteau; *Antigone* di Jean Anouilh; *A porte chiuse* di Jean-Paul Sartre; *Adamo* di Marcel Achard; *La via del tabacco* di John Kirkland dal romanzo di Erskine Caldwell. Testi (come il primo, il quarto, il quinto) e pretesti di spettacolo (come, ad esempio, il secondo, ad onta del nome illustre dell'autore). Occasioni, tutte, di « scandalo », per un pubblico assetato di sensazioni inedite: l'aura di incesto in Cocteau, l'omosessualità in Sartre ed in Achard, l'abbrutimento e l'amoralità in Caldwell, e via dicendo. La scelta era, ripeto, raffinata, ma l'inclusione di opere povere di sostanza drammatica, come *Adamo,* costituiva un discutibile atto di adesione a certo dilettantismo di sensazioni, caratteristico del momento. Comunque, serate quali quelle dedicate a *I parenti terribili,* ad *Antigone* ed *A porte chiuse* ebbero carattere di rivelazione, sia per la varia ed intensa carica intima dei singoli testi, sia per la straordinaria capacità, dimostrata dal regista, di creare, con ogni mezzo a disposizione, un'atmosfera, una tensione. All'acre sentore di chiuso, di sfatto, nella casa cocteauiana dei torbidi complessi, all'esasperato rovello dei dannati sartriani nel loro inferno stile Impero, faceva riscontro l'elegante dimessità assunta, per il tramite di Anouilh, dal mito greco, alla luce delle più recenti esperienze dell'umanità. Le virtù di prodigioso concertatore, spiegate da Visconti in tali spettacoli, esplosero con *La via del tabacco* in un ampio quadro, che recava il segno della lezione dei narratori d'oltre oceano e, come spesso è accaduto al regista, trascendeva, nella sua veristica compiutezza, il limitato valore del testo. L'interesse per certa polemica letteratura americana, espressione di una società in crisi, interesse caratteristico in Visconti fin dai tempi di *Ossessione,* dopo essersi riconfermato attraverso alcuni dei testi drammatici presentati nel 1945, doveva sempre meglio definirsi, in prosieguo di tempo, con la predilezione dal regista dimostrata per autori come Tennessee Williams ed Arthur Miller. Dopo *Zoo di vetro,* allestito nel 1946, *Un tram che si chiama Desiderio,* allestito nel 1949 e poi, in edizione rinnovata, nel 1951, doveva anzi costituire l'apice della tendenza oltranzisticamente naturalistica di Visconti (si veda la cruda insistenza sui minimi particolari ambientali, nella pittura della casa dei Kowalsky, non che sui toni più scatenati della recitazione e sulla violenza effettiva nelle

scene di brutalità) e, ad un tempo, della tendenza a sovraccaricare lo spettacolo di elementi suggestivi ma talora pleonastici o gratuiti. Nel *Tram*, per esempio, il desiderio del regista di suscitare, intorno ai personaggi, una dimensione ambientale lo indusse a gremire la scena di balletti allusivi e perfino ad arrestare prolungatamente l'azione per consentire ad una bella mulatta di diffondere col canto struggenti melodie. Tipico di una tendenza tanto prepotente a fare spettacolo era stato (1946) *Delitto e castigo* di Gaston Baty, dal romanzo di Dostoevskij, dramma inteso da Visconti come canovaccio per un saggio di virtuosismo spettacolare, includente una impreveduta esibizione di acrobati, che suscitò discussioni a non finire e parve a molti — a causa del suo effetto « deviatore » rispetto all'azione scenica — il più grave indice dell'estetismo affiorante nell'attività viscontiana della fase 1945-49.

Il primo incontro del regista con i classici ebbe luogo nel gennaio del 1946, all'inizio, cioè, del suo secondo anno di attività teatrale. L'occasione fu rappresentata da *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais. Con tale spettacolo si impose all'attenzione il secondo volto di Visconti regista, solo apparentemente in contrasto col primo, in quanto intimamente collegato ad esso da un'unica, prepotente volontà e capacità di fare spettacolo. Dopo il Visconti interprete puntigliosamente naturalistico di testi contemporanei si rivelava adesso il Visconti autore di variazioni registiche su testi classici, ispirate ad umori spesso polemici, improntate ad un fasto inconsueto per le nostre scene e regolate secondo una vistosa cadenza ballettistica. Di siffatta tendenza ad esteriorizzare, in senso decadente, i testi affrontati, *Il matrimonio di Figaro* parve, nella sua preziosità visiva, esempio probante. E non mancò di suscitare ampio scandalo, grazie al balletto sulle note della « Carmagnola », con cui il regista, per il tramite di sinistre, ammonitrici maschere di morte, volle dare allegorica concretezza ai presagi rivoluzionari impliciti nell'opera. Una simile concezione dello spettacolo classico corrispondeva, evidentemente, ad una prima fase dell'evoluzione di Visconti, il quale, non ancora libero da certe scorie, derivantigli, forse, da oscuri richiami ancestrali, appariva alieno dal porre freni alla propria esuberanza. Ma non è neppure escluso che forme del genere fossero scelte di proposito, per compiacere certa snobistica volontà di « maraviglia » che il regista intuiva nel proprio pubblico. Ad una tale ipotesi autorizza fra l'altro una dichiarazione dello stesso Visconti, che risale al 1951 e nella quale, dopo aver in certo modo negato le possibilità realistiche del teatro in confronto col cinema, egli affermava, riferendosi ai propri spettacoli più fastosi: « .... alcuni, specie quelli subito dopo la guerra, li ho messi in scena in quella particolare maniera anche per richiamare il pubblico ».[3] Dove quell'« anche » spiega che l'influenza intercorrente tra regista e pubblico deve intendersi

[3] Cfr. MICHELE GANDIN, *Storia di una crisi in « Bellissima » di Visconti*, in « Cinema », n. s., n. 75, del 1° dicembre 1951.

come reciproca, per lo meno per quanto riguarda i difetti, le eccessività. È un fatto, comunque, che con mezzi anche esteriori, sia pure, — ma sempre sul piano di un'altissima, per noi inusitata, civiltà — Visconti riuscì a ricondurre a teatro un notevole settore di pubblico. Pubblico borghese, s'intende, affezionatosi a quel regista anche in grazia di certi suoi appariscenti connotati esteriori — vedi la simpatia per idee socialmente avanzate, in contrasto con la nobiltà dei natali —, connotati le cui manifestazioni teatrali — ho citato la « Carmagnola » del *Matrimonio di Figaro* — erano tali da sollecitare, col loro aggressivo, vistoso spirito giacobino ed antiborghese, quell'istinto masochistico, che è caratteristica peculiare della nostra alta borghesia.

Non so se nel 1951 Visconti intendesse alludere, con la dichiarazione riportata sopra, anche a *Rosalinda o Come vi piace,* lo spettacolo shakespeariano da lui allestito nel 1948 e che costituì la sua seconda esperienza nel campo dei classici. Certo si è che, allora, egli ebbe a prendere le difese del proprio operato con accento che aveva tutta l'aria di essere sincero. A chi — all'indomani de *La terra trema,* di cui avremo occasione di parlare tra poco — gli rimproverava di avere « abbandonato il neorealismo » per inscenare un rutilante balletto cortigiano, una arcadica pastorelleria in istile rococò, Visconti rispondeva sostenendo che « lo spettacolo moderno tende alla danza non in senso estetico ma come movimento *liberato* » e chiarendo la propria aspirazione a ritrovare il « maraviglioso », come strumento di « incanto popolare », in contrapposizione al grigiore del teatro borghese. Curioso a dirsi, egli recava ad esempi del teatro borghese di cui « forse è tramontata l'età » Ibsen e Cecov; proprio quello stesso Cecov che anni dopo doveva, come vedremo, fornirgli l'occasione per lo spettacolo più maturo e compiuto della sua nuova fase, quella in cui le ricche risorse spettacolari vengono poste al servigio di una scrupolosa ed amorevole filologia. Appare evidente come lo scritto cui ho attinto le citazioni [4] rispecchi una ben precisa e localizzabile fase di un processo evolutivo, fase caratterizzata, oltre che dalla premeditata ricerca del massimo fasto (un istruttivo contrasto con *Rosalinda* venne, involontariamente, a stabilire l'edizione del *Come vi piace* che un altro grande regista, il tedesco Gustav Gründgens, ebbe ad ellestire al festival salisburghese del 1951; edizione improntata ad una stilizzazione gentile e pur severa e nuda, non meno fascinosa del fasto viscontiano),[5] da una libera ambientazione degli spettacoli nel tempo. Già abbiamo visto come in *Il matrimonio di Figaro* Visconti cercasse di esprimere la propria interpretazione *engagée* attraverso un'impostazione aulica dello spettacolo, anzi

---

[4] Luchino Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare,* in « Rinascita », anno V, n. 12, dicembre 1948.

[5] La diametrale lontananza tra i due spettacoli può essere indicata dal personaggio di Imene, in Visconti opulenta *dea ex machina,* calantesi, con compiaciuto e barocco artificio, dal cielo, in Gründgens timida giovinetta, uscente a dire la propria battuta augurale come una scolaretta chiamata a recitare la poesia in presenza dei « grandi » e pronta a rifugiarsi sotto la paterna e carezzevole protezione del buon duca.

che sospingendo il testo verso un'anticipazione di toni borghesi. Per *Rosalinda* egli, rifiutando ogni storicismo, scelse una chiave settecentesca, come quella che gli parve più idonea, nelle sue forme più leziose, ad esprimere un clima di *féerie,* di favola. Per il successivo *Oreste* di Vittorio Alfieri (1949) il regista scelse, ancora una volta, il rococò. Ed in questa costanza è impossibile non individuare la simpatia verso un secolo che offriva dovizia di soluzioni sceniche appaganti per l'occhio. *Oreste* fu tra gli spettacoli più « capricciosi » e discussi di Visconti: i suoi eroi avvolti nel raso e nelle piume, avviati verso una recitazione « ipertesa », campeggiavano su una pedana al centro della sala del Quirino di Roma, mentre il pubblico era stato respinto ai margini, un po' come accade nei teatri a pista; le uscite della scena erano delimitate da leoni di finta pietra e di impronta arcaicizzante; mentre dietro una cortina si celava, sul palcoscenico, un'intera orchestra, cui era affidato il compito di integrare l'azione con musiche di Beethoven. Questo singolare impasto di elementi romantici e decadenti celava forse un'intima sfiducia nell'attualità di un poeta che si sforzò di far rivivere, alle soglie dell'età romantica, spiriti austeramente classici. Un analogo gusto della trasposizione dominò pure il *Troilo e Cressida* di Shakespeare (1949), con cui Visconti si cimentò per la prima (e finora unica) volta nello spettacolo all'aperto, profondendovi una dovizia di mezzi che non trovava precedenti, e non soltanto in Italia (il *record* di costo dello spettacolo — una trentina di milioni — è stato superato solo nel 1954 da *La dodicesima notte* allestita da Renato Castellani; e tale cifra, origine di vivaci polemiche, ha avuto come conseguenza la sospensione degli spettacoli di prosa, da parte del Maggio Musicale Fiorentino, nel cui seno il *Troilo,* ambientato entro la magia del giardino di Boboli, era nato). Quel testo suggestivo quanto diseguale ed ibrido stava da tempo lusingando Visconti, con la sua rappresentazione di un lontano cozzo tra Oriente ed Occidente, non dissimile da quello in atto sul piano della guerra fredda, e d'altro canto egli scorse in esso motivi a lui graditi di satira — o quanto meno di parodia — del militarismo. È probabile, anzi, che il regista abbia creduto scorgervi più di quanto esso effettivamente contenga; a questa stregua è dato spiegare certo intimo squilibrio dello spettacolo, denunciantesi ora nelle discrepanze stilistiche della recitazione, peraltro affidata ad un complesso di strepitosa anche se eterogenea autorevolezza, ora nella chimerica aspirazione ad un realismo che era impossibile ad ottenersi (vedi le scene di battaglia) e che comunque appariva in contrasto con la miniaturistica e squisita stilizzazione predominante nei costumi di Maria De Matteis e nella mirabile scena di Franco Zeffirelli, la quale evocava una bianca Troja digradante verso la piana dove era attendato l'esercito greco, visto come uscito da una pittura vascolare. L'epopea omerica rappresentata da Shakespeare era stata da Visconti interpretata a guisa di medioevale *chanson de geste,* percorsa da languidi canti trobadorici, e fu, questa, un'intuizione geniale, avvio a squillanti soluzioni decorative. Spettacoli come questo — e come *Rosalinda,* il cui rococò si era leggiadra-

mente e sontuosamente complicato delle allusioni surrealistiche di Salvador Dali, autore delle scene e dei costumi — valsero ad imporre definitivamente Visconti all'attenzione non più soltanto italiana ma mondiale e a dimostrare come egli, per il tramite di una prodiga ampiezza di visione e di una raffinata preziosità di intenti e di collaborazioni, avesse più d'ogni altro contribuito a rinnovare la scena italiana, inserendola in un più ampio circuito di interessi internazionali. *Troilo e Cressida,* il più fastoso dei suoi spettacoli, il più indicativo di certe virtù e di certi difetti del regista, doveva segnare la conclusione d'una fase della sua attività. Forse le polemiche ch'esso suscitò valsero ad indurlo ad un ripensamento circa gli scopi e i modi del suo lavoro; certo si è che, quando egli si ripresentò, dopo oltre un anno e mezzo di silenzio, al *suo* pubblico dell'Eliseo di Roma, questo si accorse di trovarsi di fronte allo stesso regista, ma arricchito di una vibrazione più interiore, di una essenzialità più rigorosa. Il periodo dello scandalo, della rottura, della polemica vistosa, del fasto non immune da concessioni snobistiche era concluso. Ed a concluderlo aveva potentemente contribuito un'esperienza cinematografica fondamentale, vissuta da Visconti nel 1947-48: quella de *La terra trema.*

La terra trema può a tutt'oggi essere ragionevolmente considerato il capolavoro della nostra corrente neorealistica, il film in cui la nudità dello stile cronistico rosselliniano cedette il posto ad una sorta di lirismo epico, nascente da assai più complessa e meditata elaborazione. *La terra trema* fu, in fondo, il film verghiano che i giovani e battaglieri esteti del gruppo di *Cinema* andavano vagheggiando tra il 1941 ed il 1943. L'aggettivo va inteso alla lettera, in quanto lo schema narrativo dell'opera è abbastanza fedelmente ricalcato su quello de *I Malavoglia.* S'intende che Visconti aveva sostituito al fatalismo verghiano una più decisa consapevolezza sociale: il suo film si accentrava appunto intorno al tentativo di un giovane pescatore siciliano per affrancare sé e la sua famiglia dalla servitù ai grossisti. *La terra trema* era tuttavia, come *I Malavoglia,* la storia di una sconfitta. I tempi non erano ancora maturi per la vittoria di 'Ntoni. Ma sopra tutto — questa era la tesi del racconto — il suo tentativo aveva peccato per individualismo, il segreto e la forza della classe sfruttata risiedendo nella sua solidarietà e nella sua unione. Questo concetto, che valse a Visconti di difesa nei confronti dei molti — intellettuali di sinistra in ispecie — che lo accusarono di scoraggiante pessimismo in contrasto col suo credo politico, doveva risultare ben più evidente qualora al regista fosse stato concesso di condurre a termine la vagheggiata trilogia, in cui all'« episodio del mare » dovevano succedere quello delle zolfare e quello dei campi. Dopo due sconfitte degli umili, il terzo episodio doveva concludersi con la vittoria dei contadini, i quali riescono ad occupare, con pieno diritto, le terre grazie al solidale intervento delle altre categorie di lavoratori. Ma, dopo le molte difficoltà produttive che si interposero al compimento de *La terra trema* (al primo episodio rimase il titolo destinato all'intera trilogia), sarebbe stato ingenuo

pensare che quel film potesse avere un seguito. Tanto più che la sua vita, dopo il secondo premio veneziano a pari merito (nella lotta per il Leone d'Oro prevalse l'*Amleto* di Olivier) e dopo l'insuccesso incontrato presso il pubblico *snob* del Lido, fu assai precaria. Il regista venne costretto a ridurre drasticamente il metraggio dell'opera (due ore e quaranta di proiezione, in origine), a scompaginare, cioè, quel ritmo grave e diffuso di montaggio, in cui giocavano pure certi indugi, certe insistenze, e a sostituire al dialogo originale in strettissimo dialetto un dialogo più convenzionalmente detto in un siciliano italianizzato. Pure, il dialetto, che in Sicilia è (così affermava la didascalia iniziale) « la lingua dei poveri », costituiva uno dei mezzi espressivi basilari del regista, il quale, nel far vivere la sua storia da autentici pescatori di Aci Trezza, aveva rinunciato alla stesura di dialoghi prestabiliti e si era valso della collaborazione degli attori occasionali, per cui i dialoghi erano stati scritti « a caldo », dietro i suggerimenti forniti dai pescatori stessi, investiti della parte che erano chiamati ad interpretare.

Tutto ciò corrispondeva benissimo ai principî da cui Visconti partiva, quelli stessi che fin dai tempi di *Ossessione* gli avevano suggerito le seguenti affermazioni programmatiche: « Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. *Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfico.* Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte. Perché l'attore è prima di tutto un uomo.... Non escludo.... che un « grande attore » nel senso della tecnica e dell'esperienza possegga tali qualità primitive. Ma voglio dire che, spesso, attori meno illustri sul mercato, ma non per questo meno degni di attirare la nostra attenzione, ne posseggono altrettante. Per non parlare dei non attori che, oltre a recare il contributo affascinante della semplicità, spesso ne hanno di più autentiche e di più sane, proprio perché, come prodotti di ambienti non compromessi, sono spesso uomini migliori ».[6] Parole, queste, che valgono a spiegare la spiccata attitudine di Visconti a creare dei personaggi e, ad un tempo, a creare degli attori, grazie alla sua inesauribile facoltà di suggestionatore e di formatore. Ritornerò più oltre su questo aspetto della sua personalità in campo teatrale. Per quanto riguarda il cinema, i suoi due primi film valgono di convalida al punto di vista da lui espresso nelle parole citate sopra: *Ossessione* con la sorprendente densità umana rivelata dalla fino allora modesta e convenzionale Calamai (per tacere d'altre minori rivelazioni); *La terra trema* con la stupenda semplicità e castità, alimentata da segreti succhi interiori, con cui quegli attori occasionali vissero la loro vicenda. Grazie ad una carica umana e al potere suggestivo esercitato

[6] Luchino Visconti, *Il cinema antropomorfico*, in « Cinema », v. s., n. 173-74 del 25 settembre - 25 ottobre 1943.

dal regista, ché, per dichiarazione di quest'ultimo,[7] presso che nulla era la coscienza politica e sociale degli abitanti di Aci Trezza.

L'ampiezza di respiro e di visione del regista, la solida base letteraria da cui egli era partito, la sua consapevolezza delle ragioni non soltanto umane, psicologiche, ma sociali, implicite nel soggetto, il suo rifiuto di ogni compromesso folkloristico e bozzettistico, il suo alto rigore stilistico fecero sì che *La terra trema,* opera rimasta sconosciuta a gran parte delle platee italiane e straniere (il suo stesso titolo è apparso storpiato in un'opera storiografica pur seria come *The Film Till Now* di P. Rotha e R. Griffith) e confinata entro il ristretto ambito dei cineclubs, si imponesse alla critica più attenta (una notevole parte della critica rimase e rimane tuttora piuttosto fredda di fronte al film, per ragioni non sempre estetiche, anzi più spesso faziosamente politiche, onde esso potrà solo col tempo occupare il posto che pienamente gli spetta),[8] come quella che assommava in sé, elevandole ad assoluta maturità, le virtù rivelatrici dello «stil nuovo» italiano. Il linguaggio de *La terra trema* è quello grave e limpido dei classici: realizzato senza la scorta di una ferrea sceneggiatura prefissata, alla maniera, cioè, del primo Eisenstein, il film è tuttavia articolato in un linguaggio disteso e solenne, consapevole delle diverse possibilità che il montaggio «interno» era venuto aprendo ai cineasti: la lezione dei grandi registi lirici ed epici russi del periodo postrivoluzionario è comunque la più evidente nell'opera, ma si tratta di una lezione indiretta, i cui segni sono percepibili più che altro nello spirito da cui l'autore è stato animato, oltre che in qualche citazione figurativa (in questo senso anche Flaherty è presente). Ché una raffinatezza diversa e pur analoga a quella spiegata da Visconti nel regolare certi fastosi spettacoli-balletto traspare dalla minuziosamente e nudamente realistica composizione dei quadri de *La terra trema*: frutto di un magistero di stile che si fa a tratti anche troppo esigente, pur se Visconti tende a negare l'esistenza di un suo particolare puntiglio nello studio delle inquadrature.[9]

Il film successivo, *Bellissima* (1951), nacque da una sorta di compromesso dopo le difficoltà interpostesi alla realizzazione d'altri progetti, e fu il primo diretto da Visconti sulla base d'un soggetto originale. Questo era dovuto a Cesare Zavattini e presentava il caso d'una donna romana, che, accecata dall'amor materno, concepisce per la propria insignificante bimbetta il sogno d'una carriera cinematografica, commette, inseguendo quel sogno, parecchie sciocchezze e si ritrova alla fine amareggiata e delusa con l'impossibile sogno svanito. In sede di sceneggiatura (Visconti aveva al fianco

---

[7] Cfr. intervista di M. Gandin, cit.

[8] Ma non saranno sufficienti, con ogni probabilità, i dieci anni previsti da Visconti, allorché ebbe a dichiarare: «.... forse, *La terra trema* non può essere visto adesso. Forse è bene che sia così. Ma fra dieci anni lo cercheranno.... Sì, dieci anni, può bastare. Allora la gente lo vorrà vedere e lo potrà capire». Cfr. VITTORIO BONICELLI, *Attori professionisti per i «poveri amanti»*, in «Cinema», n. s., n. 42, del 15 luglio 1950.

[9] Cfr. intervista di M. Gandin, cit.

l'acuta Suso Cecchi d'Amico) il soggetto subì modifiche non secondarie, in quanto fra l'altro la bimba finiva, diversamente da quel che aveva ideato Zavattini, per ottenere una vantaggiosa scrittura, ma era la madre stessa (popolana, e non piccoloborghese come nel soggetto) a respingere l'occasione tanto cercata, perché fattasi amaramente consapevole della illusorietà del mondo in cui aveva tentato di evadere e della opportunità di serbar fede alla propria modesta e laboriosa origine. Così la morale, rimasta la stessa, veniva in più chiara luce. *Bellissima* costituì un magistrale saggio di realismo corposo, esuberante, nell'evocazione di due mondi contrapposti: quello artificiale di Cinecittà e quello umile e schietto di certi grandi caseggiati popolari. Ma il film voleva soprattutto essere un ritratto femminile: ché sullo sfondo corale si stagliava con splendida autorità la figura di quella madre popolana, impersonata da Anna Magnani con una indicibile ricchezza di moti umani (si pensi alla umbratile acutezza rivelatrice della scena con Walter Chiari sulla proda del fiume). Questa volta, per ovvie ragioni, Visconti era ricorso alla collaborazione di un'interprete qualificata, anzi di grido; ma il peso della presenza del regista fu ben avvertibile nella straordinaria misura serbata dall'attrice, mai quanto in quell'occasione aliena dalle debordanti tentazioni istrioniche. Un'appendice a tale fortunata collaborazione fu costituita dall'episodio che Visconti diresse per *Siamo donne* (1953), un film-inchiesta, di ispirazione e su soggetto zavattiniani, il quale avrebbe dovuto offrire ad alcune nostre celebri attrici l'occasione per una sincera, coraggiosa confessione autobiografica. In pratica, il film fu il risultato di molti compromessi, abbastanza avvertibili, e la fantasia ebbe larga parte là dove avrebbe dovuto dominare la realtà, sia pur ricostruita a posteriori. L'episodio diretto da Visconti per la Magnani aveva comunque un qualche fondamento reale, pur se si manteneva entro i futili confini dell'aneddoto: esso riguardava una lite impiantata dall'attrice non ancor celebre con un autista di piazza, il quale aveva preteso di farle pagare un supplemento per un « cane da grembo ». La lite si concludeva in una caserma di carabinieri e ciò offriva l'occasione al regista per certi saporosi tocchi ambientali, cui si aggiungevano quelli relativi al teatro di varietà, anch'esso ricostruito con un preciso senso dell'epoca (1943).

Accennavo poc'anzi al significato che ebbe, nel febbraio 1951, il ritorno al teatro di Visconti, dopo un prolungato silenzio, occupato da inconclusivo lavoro di sceneggiatura per il cinema. Significato di rinunzia alle sovrabbondanze (peraltro ancor presenti, come s'è visto, nel secondo spettacolo della stessa stagione, che fu la riedizione del *Tram*), di essenzializzazione del disegno scenico. Il testo che servì da dimostrazione del processo evolutivo vissuto dal regista fu *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, che tirava, per così dire, le somme di tutto un filone del teatro nordamericano, ponendo una certa tecnica frantumata, non immemore dell'esperienza cinematografica, al servizio di una storia immune da compiacimenti decadentistici, sostanziata di dolorosa riflessività sulla condizione umana

del piccolo individuo nella stritolatrice società industriale. Di questo testo, in linea con la migliore tradizione « sociale » della scena statunitense, Visconti fornì, sulla falsariga, giudiziosamente seguita, della realizzazione originale di Elia Kazan, un'esecuzione esemplare, in cui la tensione esasperata non andava a detrimento di una assidua compostezza di tratto, in cui i sussidi di natura quasi espressionistica richiesti dalla tecnica del testo non disdicevano quasi mai con l'intimo realismo dell'impostazione.

L'ultima (per ora) fase dell'evoluzione di Visconti regista di teatro ebbe inizio nell'autunno 1952 con la messa in scena de *La locandiera* di Goldoni. Messa in scena che può essere a buon motivo considerata la più polemica tra quante Visconti ne ha intraprese, perché volta a contradire una lunga tradizione gelosamente conservatrice, o, per meglio dire, il suo cristallizzarsi in forme leziose e polverose. Un simile spirito polemico si può dire che Visconti abbia esercitato pure nei confronti di se stesso, in quanto *La locandiera* fu il primo testo classico ch'egli abbia realizzato prescindendo da soluzioni appariscenti e magari ballettistiche. Egli offrì dunque al pubblico « codino » della Fenice di Venezia un inusitato Goldoni senza « nei e cicisbei », un Goldoni rasciugato, privato delle moine, dei lustrini, delle riverenze e di molti lenocini a soggetto che la consuetudine dei comici aveva fatto incrostare sul testo. Un Goldoni realistico, dunque, come annunciavano le nitide scene e i disadorni costumi dello stesso Visconti e di Piero Tosi, ispirati alle linee della pittura morandiana (senza con questo rifiutare il congeniale ricordo di un Pietro Longhi) e tendenti a suggerire la fiorentinità del clima entro cui Goldoni ambientò la sua storia. Certo, sarebbe fuori posto negare che lo spettacolo, pur avendo ottenuto l'approvazione di quel pubblico conservatore, peccasse qua e là per eccesso di volontà polemica, immiserendo senza ragione (per di più con inspiegabili tratti farseschi) personaggi come quello del marchese di Forlipopoli. Ma la restaurata, rivelatrice lucentezza dell'insieme (si pensi alla mirabile apertura del terz'atto nella lavanderia) conferiva allo spettacolo un'importanza rivoluzionaria, che i successivi sviluppi della regia goldoniana in Italia non hanno mancato di confermare.

Poco dopo *La locandiera,* sul finire del 1952, Visconti portava a compimento uno spettacolo che è rimasto esempio presso che unico di perfezione, nella storia della nostra scena contemporanea: *Tre sorelle* di Anton Cecov. Di quell'autore, cioè, che il Visconti del 1948 assumeva a prototipo di un teatro borghese, considerato col distacco di una lontananza irrimediabile. Con *Tre sorelle* il regista, al termine di una sottile evoluzione intima, annetteva Cecov tra i *suoi* autori (nel programma del suo prossimo futuro è adesso *Zio Vania*), non mediante uno di quei geniali ed imperiosi gesti di arbitrio che gli erano stati peculiari in altri tempi, ma mediante un'amorevole azione di accostamento, di approfondimento, di chiarificazione filologica, di definizione storicistica. Con *Tre sorelle* Visconti è veramente ed integralmente arrivato al realismo, seguendo la attualissima lezione di Stani-

slavskij, il ricordo delle cui memorabili messe in scena cecoviane al Teatro d'Arte di Mosca era presente non soltanto nello spirito informatore dello spettacolo, nel suo spessore psicologico, ma anche nelle aderentissime scene ideate da Franco Zeffirelli. Questa volta la caratteristica cura di Visconti nell'evocare i più vari ambienti attraverso una somma puntigliosa di particolari significanti non approdava ad una insistenza naturalistica, ma conseguiva una stretta funzionalità, un limpido equilibrio, di indole, appunto, realistica. Poiché la magia sottile con cui era suscitata un'atmosfera storica e psicologica conferiva alle cose anche inanimate una dimensione molteplice, una significatività più intima. Rare volte a teatro si è avuto, come in quella occasione, modo di afferrare per intero il senso della regia quale attività critica e mediatrice ad un tempo, quale opera di restituzione di un testo, talvolta violentato o appannatosi nel corso degli anni, alla sua fisionomia originaria. E mai forse in Italia un autore aveva trovato un interprete altrettanto scrupoloso come il « terribile » Visconti, già intemperante « creatore di spettacoli ».

È interessante a notarsi come l'antiborghese Visconti sembri essersi affezionato al teatro più tipico espresso dalla società borghese: si pensi a *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, da lui allestito nell'ottobre 1954, con criteri non dissimili da quelli che avevano presieduto alla regia delle *Tre sorelle,* anche se con risultati inferiori, dipendenti solo in parte dalla diversa statura del dramma. Di Giacosa Visconti, forse per reazione alla degenerazione filodrammatica cui era stato sottoposto, lungo gli anni, *Come le foglie,* ha fornito un'interpretazione cecoviana, vale a dire soverchiamente pausata ed interiorizzata. Né è mancata, nello spettacolo, pur intonato a rispettosa discrezione, qualche accentuazione e deformazione di vario genere e di dubbia accettabilità. Resta comunque il fatto che il regista sia stato attratto dalla possibilità di contrapporre ad un'alta borghesia ormai corrosa le forze nuove dalla stessa borghesia espresse, prefigurazione di una società basata sul lavoro. Allo stesso modo che nelle *Tre sorelle* egli aveva badato a raccogliere quel vago presagio di una palingenesi sociale, affacciantesi in mezzo al cupo sfiorire di un mondo e delle sue illusioni.

Certo, la personalità di Visconti è troppo forte perché egli riesca in ogni caso a « calarsi » integralmente nel testo. Lo si è visto in occasione della *Medea* di Euripide (1953), spettacolo di estrema importanza, in quanto per la prima volta, a quanto credo, una tragedia greca — sia pure di Euripide — vedeva la luce della ribalta sotto il segno del realismo. Realismo che, preso forse un po' troppo alla lettera, condusse Visconti ad una sorta di arbitrio, diverso e pur analogo a quelli cui era avvezzo ai tempi dei suoi *exploits* coreografici. Realistica era la scena di Mario Chiari, col biancore di quelle casupole da paese mediterraneo, arroccato e digradante per viuzze e scalette; realistica la recitazione, dai risultati alquanto diseguali e denunciante, come pure taluni aspetti « visivi » dello spettacolo, una fretta di allestimento, insolita per il regista; realistico — questo il punto centrale —

il coro. Tra tante soluzioni avanzate per quel problema forse insolubile, intorno a cui pur ruota il più grande problema della traduzione scenica dei greci, Visconti avanzò quella del realismo, frantumando l'onda lirica e trasformandola in una prosastica conversazione di comari. Soluzione — è evidente — discutibile, dal valore eminentemente polemico, dall'applicabilità alquanto limitata. Ma contradistinta da una genialità che non si smentiva.[10]

Nel processo di definizione in senso realistico dell'arte di Visconti un posto di cospicua importanza è occupato da *Senso* (1954), film che applica i criteri del realismo ad un mondo rimasto troppo spesso abbandonato al gusto dell'oleografia e del tabellone murale: il mondo del nostro Risorgimento. In *Senso,* peraltro, storico è lo sfondo, storicistico il punto di vista dell'autore, ma del tutto romanzesca la vicenda, liberamente attinta ad un lungo racconto dello « scapigliato » Camillo Boito: saggio di una narrativa dallo psicologismo distaccato fino alla freddezza, lucido fino al cinismo. La storia d'amore offertagli da Boito — relativa ad una nobile italiana, travolta dalla passione per un bell'ufficiale absburgico, amorale sfruttatore di donne, sprovvisto d'ogni senso d'onore — ha interessato Visconti (giunto a realizzare questo film dopo varie rinunce ad altri progetti) in quanto quei personaggi erano suscettibili di assumere ben più significante dimensione di quella loro attribuita nel perfetto racconto boitiano. La nobildonna di Visconti è una figura diversamente complessa da quella di Boito, caratterizzata dall'unica nota della passione sensuale; è un'aderente al movimento dei patrioti, consapevole dei tempi nuovi, anche se disposta a tradire la causa dietro la spinta della lussuria. E così pure l'ufficiale, nella sua miseria morale irreparabile, è tuttavia conscio dello sfacelo di un mondo, di cui è partecipe ed a cui assiste con una volontà acre e quasi masochistica. Egli è incapace di salvezza e il regista sottolinea il significato allegorico della esecuzione finale, in cui il protagonista muore vilmente, fucilato per diserzione dietro denuncia della sua stessa amante, esasperata dal suo tradimento e dalla sua indifferenza. La condanna morale per la donna non è meno dura, poich'essa non ha esitato a sacrificare un alto ideale ad un privato egoismo. Pure, la contessa è emblema di una inquietudine, di una crisi oscura ed irrisolta che si dibatte nell'intimo della classe dominante. Franz, uomo, si accontenta di prevedere razionalmente il crepuscolo e di contemplarlo; Livia, donna, partecipa con l'istinto, il sentimento al sorgere dei tempi nuovi, ma è tradita dalla sua stessa natura. Il simbolo dei tempi nuovi è suo cugino, il marchese Ussoni, elemento che vale a saldare idealmente il popolo alla parte più cosciente della classe elevata. Purtroppo, però, la sua

[10] Ritengo opportuno elencare qui gli spettacoli di prosa diretti da Visconti, sui quali non mi è occorso di soffermarmi lungo il mio ragionamento: *Euridice* di Jean Anouilh (1947); *Il seduttore* di Diego Fabbri (1951), regia apparsa, per ragioni contingenti, senza la firma dell'autore; *Il tabacco fa male,* monologo di Anton Cecov (1953; abbinato a *Medea*).

come diverse altre figure non marginali del racconto risultano appena abbozzate, inconcluse. Poiché il regista, partito con la fiducia di poter dare al proprio film una dimensione romanzesca non soggetta a limiti esteriori, si trovò all'ultimo momento, per esigenze di produzione, a dover tagliare, sfrondare, rinunciare. Il risultato è stato che talvolta soltanto intenzionale è rimasto il collegamento tra la vicenda individuale di Livia e di Franz e lo sfondo corale, epico, contro il quale essa si staglia. Nel quadro della battaglia di Custoza, descritta, sia pure forse un po' troppo sommariamente, in due sequenze di stupenda unità figurativa e di ampia vena corale, avrebbe dovuto, secondo le intenzioni del regista, assumere ben altro rilievo il contrasto tra forze regolari e forze « patriottiche » italiane (su questo punto soprattutto si è fatta sentire anche l'ingerenza della censura, la quale è intervenuta una seconda volta — e più drasticamente — dopo la presentazione veneziana del film). Insomma, ad un'opera di così vasta ambizione, di così profonda lena, di così maturo impegno ha nuociuto una limitazione di libertà: che ha incrinato la compattezza della sua struttura, la consequenzialità di certi suoi passaggi narrativi, di certe sue soluzioni psicologiche. Pure, *Senso* rimane un film di incalcolabile importanza e di non effimera bellezza. Importante esso è per le nuove prospettive realistiche, che apre al film storico; bello per l'intensità di talune sue intuizioni psicologiche, per la sapienza con cui è evocato tutto un ambiente, per la stupefacente virtuosità con cui il colore (technicolor) è impiegato in funzione realistica, con la rara consapevolezza cromatica di chi ha attentamente studiato ed assorbito la lezione di certa pittura romantica (Hayez, ecc.) e realistica, italiana (i macchiaioli) e non. Venezia con la cangiante fisionomia delle sue calli e dei suoi canali, la Fenice con lo splendore di uno spettacolo di gala, la lene campagna veneta verdeggiante e disseminata di ville patrizie, la battaglia di Custoza con l'impeto squillante dell'avanzata ed il sanguinoso calvario della ritirata hanno rappresentato altrettante occasioni per fulgidi risultati coloristici (operatori Aldo e Krasker), in funzione ora psicologica, ora epica, ora propriamente descrittiva.

Il marito in *Ossessione* aveva la mania del « bel canto »; il commento musicale di *Bellissima* era intellettualisticamente ed ironicamente intessuto sulle note del donizettiano *Elisir d'amore*; l'amore in *Senso* è visto, in conformità con il gusto e l'impronta del secolo romantico, sotto le specie del melodramma, come annuncia il prologo, durante una rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice (del resto, uno dei più vicini collaboratori del regista ha rivelato come l'idea circa l'impostazione da dare a *Senso* sia nata nella mente di Visconti durante una rappresentazione di quell'opera alla Scala),[11] e tale carattere deliberatamente melodrammatico del racconto è sottolineato dall'impiego, in funzione di commento musicale, di temi della Settima Sin-

[11] Cfr. Franco Zeffirelli, *« Senso » è nato alla Scala*, in « Cinema », t. s., n. 136, del 25 giugno 1954.

fonia di Bruckner, con la loro pletorica carica romantica. A queste coincidenze si aggiunga una esplicita dichiarazione del regista, nei suoi giovani anni dedito a lunghi studi di violoncello: « .... (Visconti) ammise inaspettatamente che la musica era il suo vero amore segreto, la cosa che più lo interessava. Era inevitabile dunque che si arrivasse al melodramma; e difatti mi disse che il suo grande rimpianto era di non averne mai potuto mettere in scena uno: « Come intendo io, si capisce ».[12] E non ci si meravigli quindi se Visconti è giunto — a somiglianza, del resto, di tanti altri suoi colleghi — dal cinema e dalla prosa al palcoscenico lirico, con *La vestale* di Gaspare Spontini, allestita alla Scala di Milano nel dicembre 1954. In questa occasione qualcuno, memore dei trascorsi di Visconti, si è quasi meravigliato del rispetto mostrato dal regista per certe codificate tradizioni e convenzioni del melodramma, come il canto « frontale ». A parte l'impossibilità materiale di frangere certi canoni oltre un certo limite, a parte la conversione in senso « filologico » subita dal regista, è chiaro che nel caso de *La vestale* egli ha voluto accentuare il carattere sontuosamente melodrammatico dello spettacolo. Probabilmente a causa di una non irragionevole sfiducia nell'attuale validità di quel ben costrutto e freddo « grand'opéra » in pretto stile neoclassico. Nella fusione tra le linee neoclassiche dell'architettura del Piermarini e quelle della scenografia (Piero Zuffi) è risieduta l'intuizione più valida dello spettacolo, dotato di una sua vigorosa suggestione esteriore, ma non immune da sconfinamenti nel cattivó gusto, annunciato da taluni costumi (ancora Zuffi) dell'apoteosi militare del primo atto e culminante nel finale festino degli dei. Il regista, impegnatosi in una ricostruzione filologica del gusto « primo Impero », appoggiata alla pittura di un David e simili, ha mancato di inserire nel quadro una propria individuabile intenzione critica, onde è caduto in una riproduzione, sia pur spettacolosa, del cattivo gusto caratteristico di molti aspetti dell'epoca evocata.

La vestale rimane comunque un concreto, solido esempio dei nuovi (o vecchissimi) interessi di Visconti, interessi che si vengono di continuo incrementando, come dimostra il balletto *Mario il mago*, su libretto dello stesso Visconti, basato su un racconto di Thomas Mann, e con musica di Franco Mannino, che avrebbe dovuto andare in scena alla Scala nella stagione 1953-54 ed invece venne sospeso, allorché già il regista ne aveva iniziato le prove insieme con il coreografo Léonide Massine; come dimostra ancora la rivista « errepi » *Festival* di Age, Scarpelli, Verde e Vergani, con la compagnia di Wanda Osiris, cui Visconti concesse una « consulenza », rimasta peraltro presso che nominale. Secondo frutto dell'attività scaligera del regista è stata *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini (marzo 1955).

Un tale allargamento di interessi, in parte dovuto forse a ragioni puramente « commerciali », non si è dimostrato privo di inconvenienti, come ha dimostrato sopra tutto l'esito infelice di *Festival*, in cui il nome del re-

[12] Cfr. intervista con Vittorio Bonicelli, cit.

gista è rimasto coinvolto, senza che il suo intervento avesse potuto divenire effettivo e probante, nell'ambito di un mondo e di consuetudini cristallizzate e difficilmente rinnovabili di primo acchito. Esso è valso comunque fra l'altro a far riprendere al regista contatto con nuovi interpreti (vedi la compagnia Brignone-Randone-Santuccio-Volonghi, che ha rappresentato *Come le foglie*). Dopo il periodo iniziale (1945-46), infatti, in cui Visconti si trovò a lavorare con complessi abbastanza disparati, se pur sempre di alta classe, egli concentrò la propria attività, raccogliendo intorno a sé un gruppo di interpreti in buona parte fissi, alcuni da lui formati, altri da lui largamente influenzati ed avviati a più elevati impegni, gruppo che ha preso il nome da Rina Morelli e Paolo Stoppa. Egli venne cioè foggiandosi con gli anni un suo strumento di lavoro, docile e perfettamente rispondente alle sue esigenze ed al suo credo stilistico, dando origine ad un fenomeno, se non di stabilità (date le precarie condizioni della nostra scena), di persistenza, fenomeno che ha scarsi riscontri nella più recente storia del teatro italiano, per lo meno fra le compagnie in lingua di primaria importanza (gli stessi teatri stabili si sono dimostrati soggetti a frequenti fluttuazioni e rinnovamenti nei quadri interpretativi). È indubbio che in tale fenomeno risiede buona parte del segreto cui è dovuto l'elevantissimo *standard* degli spettacoli firmati da Visconti, *standard* il quale si basa in buona misura sull'affiatamento e l'approfondimento raggiunti attraverso un puntiglioso lavoro comune. Frutti individuali di tale lavoro sono stati la piena rivelazione del talento squisito e vibratile di Rina Morelli, la più moderna fra le attrici italiane, la quale sembra ormai aver rinunciato ad esibirsi sotto altra guida che quella di Visconti, alle cui direttive si è sempre sottoposta con assoluta umiltà fino ad una vera e propria macerazione; la trasformazione di Paolo Stoppa da esuberante e spassoso attor comico in interprete dotato di una attualissima, mortificata dimensione drammatica; la formazione o la maturazione di giovani interpreti di lucidissime virtù, come Giorgio De Lullo, Marcello Mastrojanni, e via dicendo. Ciò non esclude che l'influenza soggiogante di Visconti abbia potuto esercitarsi con eguale efficacia anche nel caso di collaborazioni sporadiche: si pensi al caso di Andreina Pagnani, interprete virtuosa quanto sofisticata e legata a certi pregiudizi da « prima donna » — quei pregiudizi da cui Visconti aborre —, la quale ne *I parenti terribili* venne condotta a risultati di impressionante, umana devastazione; o, in campo cinematografico, al caso di Farley Granger, che in *Senso* ha superato in complessità di espressione psicologica qualsiasi suo precedente personaggio hollywoodiano. Per determinati attori l'esperienza suggestionante del lavoro con Visconti è rimasta veramente unica: penso ancora al Calindri desolato de *Le via del tabacco,* infinitamente lontano dal gradevole e superficiale attor comico famigliare al pubblico d'oggi. Certo, a volte l'esuberanza mattatoria di qualche interprete ha determinato un contrasto con l'imperiosa volontà del regista, deciso a considerare l'attore quale un intelligente « strumento »: avvenne così, ad esempio, che la pur feconda collaborazione di

Visconti con Gassman si chiudesse nel 1949 con gli strascichi di una polemica non del tutto serena.

L'occasionale collaborazione di Visconti con le normali compagnie — ripresa, come s'è visto, di recente — può condurre ad un benefico allargamento della sua influenza. Ma è chiaro che la sua azione rinnovatrice può sopra tutto esplicarsi nell'ambito della compagnia da lui diretta, intorno alla quale ruota anche un complesso di raffinati artisti — scenografi e costumisti in primo luogo —, cresciuti alla sua scuola o comunque a lui accomunati da certi criteri stilistici. È questo il caso di Mario Chiari, di Maria De Matteis, di Franco Zeffirelli, di Piero Tosi e via dicendo, con i quali si sono episodicamente alternati altri artisti di chiara fama, talvolta stranieri.

La forte personalità di Visconti, se è valsa ad attrarre intorno a lui un gruppo di collaboratori di rilievo, non ha esercitato una avvertibile suggestione sugli autori, né il regista ha mostrato di attribuire particolare interesse all'attività dei nostri scrittori, tendendo invece, come s'è visto, a scegliere i propri testi contemporanei nell'ambito di certo teatro francese e soprattutto americano, a lui congeniale in quanto interpretabile quale espressione di una società capitalistica in crisi. La mancanza di un fecondo rapporto autore-interprete, quale si era stabilito, che so, in Francia per Giraudoux-Jouvet, costituisce un indice della portata del contributo recato da Visconti alla nostra scena e, al tempo stesso, delle condizioni di quest'ultima, caratterizzata da una ritardataria fioritura del culto dello *spettacolo,* mirante a riempire il vuoto determinato dalla carenza di autori. Di una simile fioritura spettacolare Visconti è esempio di inconsueta pienezza, valorizzato dalla presenza di uno stile personale, se pur non del tutto autoctono (altro esempio è Strehler, il cui ammirevole eclettismo rappresenta il frutto di un razionale assorbimento delle più svariate esperienze internazionali dell'ultimo mezzo secolo). È comunque singolare che Visconti abbia ad oggi ignorato perfino Pirandello. Ma l'esperienza de *La locandiera* autorizza a sperare in una sua feconda opera di ridimensionamento del nostro repertorio classico, in mancanza di un interesse o di una volontà di scoperta e di stimolo nei confronti dei nostri autori viventi o di recente scomparsi. Certo, da questo punto di vista assai diversa è la posizione di Visconti uomo di cinema: elemento di punta di una corrente rinnovatrice, tendente a valorizzare un patrimonio spirituale ed umano tipicamente nazionale. La storia dell'artista singolo combacia nel suo duplice aspetto con la storia delle due forme di espressione: in profonda crisi il teatro, costretto a cercare, in mancanza di un *humus* fertile, la propria vitalità nel senso dello spettacolo come « creazione » ed esercizio critico; in rigogliosa fioritura il cinema, depositario attualmente, insieme con certa letteratura narrativa, dei più vivi e moderni fermenti dell'arte italiana.

Nel quadro della nostra regìa teatrale l'esempio di Visconti, pur inserendosi entro un generale moto di rinnovamento, è rimasto piuttosto solitario, sia a causa della particolarissima personalità dell'uomo sia a causa

delle condizioni di privilegio in cui egli, grazie anche alle proprie personali disponibilità, si è trovato a lavorare, in buona misura al di fuori della mortificante legge dei compromessi con i mercanti dell'arte. Qualora si voglia parlare di una sua scuola, i soli nomi che è lecito fare sono forse quelli di Gerardo Guerrieri, di Franco Zeffirelli. Ma il peso della lezione viscontiana è meglio avvertibile quando si tenda a considerarla un esempio di probità, di rigore, che non ha mancato di fare proseliti. A ciò va aggiunto l'invito indiretto che i suoi spettacoli, specie della prima maniera, hanno rappresentato nel senso del fasto, della profusione scenografica e costumistica, dell'interpretazione ballettistica di taluni testi. Invito in certo modo pericoloso, in quanto ha contribuito ad avviare il teatro italiano in una direzione dispendiosa, non del tutto confacente alle sue possibilità economiche. A parte il fatto che il maestro rimane maestro e gli epigoni epigoni. È evidente che a Visconti vengono permesse dal suo talento e dai mezzi suoi ed altrui cose che ad altri sono negate. E che l'esempio che sopra tutto va raccolto da lui è quello, vivamente attuale, di uno scrupoloso impegno storicistico. Analogo ragionamento che per il teatro va condotto per il cinema: le opere di Visconti conservano, nella storia del neorealismo, posizione di pietre miliari, tali da indicare, in genere, nuove vie, senza poter rientrare in alcuna classificazione di comodo.

La novità del contributo creativo di Visconti, pur soggetto agli influssi che sono venuto chiarendo, la « provocatorietà » di talune sue realizzazioni, la sua posizione politica hanno contribuito ad esasperare il contrasto delle opinioni intorno al suo lavoro di artista, troppo spesso giudicato in base a criteri solo parzialmente estetici. È un fatto che una parte, pur spesso autorevole, della critica, la quale monopolizza una larga sfera di opinione, ha sempre mantenuto e tuttora mantiene nei suoi confronti un atteggiamento piuttosto riservato (taccio, naturalmente, dei preconcetti di parte di cert'altra critica assai meno significante, pur se talora in posizione « di riguardo »). Sono, queste, le conseguenze, oltre che delle divergenze di gusto, dimostrate dalla critica « tradizionale » nei confronti di artisti rivoluzionari, della deplorevole tendenza italiana a politicizzare ogni settore della vita e della cultura (si pensi allo scandaloso boicottaggio di *Senso* che si è avuto a Venezia nell'estate 1954), tendenza stimolata dalla particolare posizione di Visconti, partito in polemica contro il mondo aristocratico-altoborghese da cui era uscito. Di una simile situazione all'interno, dove il regista è sostenuto soprattutto, oltre che dai suoi « correligionari », dalla parte più moderna e giovanile della critica (è doveroso tuttavia osservare come l'ammirazione per il suo lavoro vada sempre più estendendosi, specie nel campo della critica drammatica, un po' meno soggetta agli influssi politici), non ha potuto non risentire la sua quotazione all'estero, dove i suoi film hanno finora circolato scarsamente, rimanendo ignorati dal grande pubblico e perfino da moltissimi studiosi, i quali non sono stati quindi posti in grado di riconoscere quale essenziale posto a Visconti spetti nella storia del cinema

italiano. Quanto al teatro, la mancata esportazione degli spettacoli ha impedito che il suo nome fosse reso famigliare agli stranieri, in genere alquanto distratti verso le cose teatrali di casa nostra e bisognosi di stimoli diretti. Ma è anche vero che molti stranieri — specie autori e critici americani — hanno avuto occasione di seguire il lavoro di Visconti in Italia e di riconoscerne l'eccellenza, attestata anche dalla superiorità di talune sue realizzazioni di testi statunitensi rispetto a quelle originali.

L'inconveniente cui accennavo sopra, relativo al fatto che gli spettacoli di Visconti — in particolar modo quelli della compagnia Morelli-Stoppa, cioè i più integralmente *suoi* — non sono in genere usciti dall'asse Roma-Milano, con rare ed eventuali soste intermedie, e sono quindi rimasti sconosciuti a gran parte del nostro pubblico, è indubbiamente grave e va attribuito in buona misura alla difettosa organizzazione teatrale italiana ed in misura minore agli attori della compagnia, i quali dedicano al teatro una attività « condizionata », ed al regista stesso, non troppo propenso a trasferire i suoi complessi spettacoli in sedi non sempre accoglienti. Scrupolo, quest'ultimo, più che giustificato, ma che ha comunque impedito una maggior volgarizzazione, e l'ampliarsi dell'azione educatrice del pubblico e del suo gusto che gli spettacoli di Visconti hanno sempre mirato a svolgere. Uomo di cui largamente hanno parlato le cronache del dopoguerra, Visconti è rimasto tuttavia per molti una sorta di « mito » (s'è visto come anche certi suoi film abbiano avuto circolazione limitata e difficile, *Ossessione* per ragioni politico-belliche, *La terra trema* per ragioni politico-commerciali): un mito affascinante e complesso che, sfrondato di certe sovrastrutture snobistico-scandalistiche in buona misura create dall'esterno, apparirà all'osservatore sereno come quello del più significativo artista che lo spettacolo italiano abbia prodotto nella sua recente fase di rinnovamento.

GIULIO CESARE CASTELLO

NOTA BIBLIOGRAFICA

Ritengo superfluo e prematuro compilare una bibliografia di Luchino Visconti avente pretese di completezza, data la schiacciante preponderanza degli scritti a carattere giornalistico su quelli di spiccato impegno critico. Debbo aggiungere che non mi risulta vi siano stati, fino ad oggi, tentativi di sistemazione critica « globale » dell'opera di questo regista e che circoscritti sono stati pure i tentativi di sistemazione rivolti alla sola attività teatrale o alla sola attività cinematografica.

Mi limiterò, quindi, ad una nota a carattere indicativo, suddivisa in due settori, « cinema » e « teatro ».

CINEMA. — Vanno anzi tutto registrati alcuni scritti dello stesso Luchino Visconti: *Cadaveri*, in « Cinema », v. s., n. 119, del 10 giugno 1941; *Il cinema antropomorfico*, in « Cinema », v. s., n. 173-74, del 25 settembre - 25 ottobre 1943, poi ripubblicato in « Sequenze », n. 2, ottobre 1949 (fascicolo « I registi parlano del film »); *Perché ho fatto « Senso »*, in « Realismo del cinema italiano », numero unico a cura del Cine Club Cremona-Pubblitur, Genova, 1954.

Tra le sceneggiature dei film di Visconti due sono state pubblicate: quella di *Os-*

sessione, che, desunta dal copione di montaggio, è apparsa in « Teatro-Scenario », n. 13-14, del 1-31 luglio 1953, e quella de *La terra trema* che, desunta dal film a cura di Fausto Montesanti, è apparsa in « Bianco e nero », n. 2-3, febbraio-marzo 1951, e poi in volume (Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1951). Mette conto di notare che la sceneggiatura di *Ossessione* contiene passi non inclusi nelle copie del film messe in circolazione e che quella de *La terra trema* è integrata da interessanti materiali relativi alla lavorazione del film ed al disegno della incompiuta trilogia progettata da Visconti.

Valutazioni più o meno approfondite in sede storica dell'opera del regista si possono trovare, oltre che nelle varie storie generali del cinema edite nel dopoguerra (Sadoul, ecc.), nelle storie più specificamente dedicate al cinema italiano: Alessandro Blasetti, Gian Luigi Rondi ed altri, *Cinema italiano, oggi*, Bestetti, Roma, 1950; Nino Frank, *Cinema dell'Arte*, Bonne, Parigi, 1951; Mario Gromo, *Cinema italiano (1903-1953)*, Mondadori, Milano, 1954; Vernon Jarratt, *The Italian Cinema*, The Falcon Press, Londra, 1951; Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, Parenti, Firenze, 1954 (2ª ed.); E. Ferdinando Palmieri, Ettore M. Margadonna, Mario Gromo, *Cinquant'anni di cinema italiano*, Bestetti, Roma, 1953; Antonio Pietrangeli, *Panoramique sur le cinéma italien*, in « La revue du cinéma », n. s., n. 13, maggio 1948; riapparsa poi, corredata da schede biobibliofilmografiche, nel I Quaderno della F.I.C.C., *Cinema italiano sonoro*, Livorno, 1950 (a cura del Circolo del Cinema di Livorno). Alle opere citate si aggiunga il volume *Il neorealismo italiano* (Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, 1951), contenente, fra l'altro, un saggio storico di Gian Luigi Rondi, una filmografia di Gaetano Carancini ed una bibliografia di Mario Verdone. Ma la maggior parte dei contributi all'interpretazione critica di Visconti — ivi compresi, forse, i più meditati e validi — si trovano sparsi nelle collezioni delle riviste specializzate, alla cui consultazione (ed a quella dei più importanti quotidiani e periodici d'attualità e di cultura) rimando il lettore: si tratta di « Cinema », di « Cinema nuovo », de « La rassegna del film », de « La rivista del cinema italiano », di « Bianco e nero », di « L'eco del cinema », ecc.; e, all'estero, di « Les cahiers du cinéma », di « Sight and Sound », ecc. In tali riviste sarà possibile trovare esaurienti recensioni dei singoli film, interviste, articoli e saggi di vario impegno, tra i quali voglio menzionare: Giuseppe Cintioli, *Visconti e altre ragioni*, in « Rivista del cinema italiano », n. 1-2, gennaio-febbraio 1953; Jacques Doniol-Valcroze, *Luchino Visconti*, in « Raccords », n. 7, primavera 1951; Glauco Viazzi, *Luchino Visconti*, in « Sequenze », n. 4, novembre 1949 (fascicolo « Il cinema italiano del dopoguerra »).

Particolare menzione esigono due fascicoli monografici, di « Cinema nuovo » (n. 24, del 1° dicembre 1953) e di « Cinema » (t. s., n. 136, del 25 giugno 1954), dedicati a Visconti in genere ed a *Senso* in particolare, ricchi — in ispecie il secondo — di materiale illustrativo (foto, figurini, ecc.) e contenenti, oltre a saggi, articoli, interviste, note, documenti, un brano ciascuno della sceneggiatura di *Senso*. Il fascicolo di « Cinema » contiene inoltre una lettera aperta di Visconti, dal titolo *Questione di stile*.

Sebbene di argomento assai specifico esige infine ricordo, data l'autorevolezza della firma, un articolo di Emilio Cecchi, *« Senso » e il colore nel film*, apparso in *L'illustrazione italiana*, fascicolo di Natale 1954, dedicato al cinema italiano.

Teatro. — Cominciamo anche qui da uno scritto di Visconti: *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, in « Rinascita », dicembre 1948. Accanto ad esso giova ricordare il fascicolo-programma, relativo a *Rosalinda o Come vi piace*, edito da Bestetti, Roma, 1948, nella Collezione dell'Obelisco, e contenente scritti dello stesso Visconti, di Emilio Cecchi, Salvador Dali, Irene Brin, Gerardo Guerrieri, Silvio d'Amico, oltre a riproduzioni, anche a colori, di bozzetti e figurini di Dali.

Una sommaria valutazione dell'attività di Visconti, accompagnata da qualche documentazione fotografica, si trova nelle opere e nei saggi seguenti, dedicati allo spettacolo di prosa in Italia:

Autori vari, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma, 1954; GIULIO CESARE CASTELLO, *Vent'anni di regia*, in « Sipario », n. 40-41, agosto-settembre 1949 (fascicolo dedicato al teatro italiano); GIORGIO PROSPERI, *La giovane regia italiana*, nel volume *La regia italiana*, a cura di Silvio d'Amico, Belardetti, Roma, 1947. (Lo stesso Prosperi ha steso, in tre puntate, per *La settimana Incom illustrata* [nn. 13-14-15, del 31 marzo, 7 e 14 aprile 1951] una informata biografia del regista: *Vita irrequieta di Luchino Visconti*). Ma la fonte più diffusa di informazione critica sull'operosità del regista è costituita dalle recensioni apparse nei quotidiani, nei settimanali d'attualità, nelle riviste specializzate, nei periodici di cultura. Due critici hanno raccolto in volume le loro cronache drammatiche tenute alla radio e ad esse si può ricorrere con profitto: SILVIO D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*, voll. I e II, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1953; ENZO FERRIERI, *Novità di teatro*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1952.

La consultazione delle riviste specializzate (*Il Dramma, Sipario, Teatro-Scenario*, ecc.) è consigliabile, poiché in esse è dato trovare una notevole documentazione fotografica, oltre che articoli, interviste, recensioni, note riguardanti l'attività di Visconti. Tra essi è opportuno citare qui due scritti di LUCIANO LUCIGNANI: *Luchino Visconti o la dittatura del tecnico*, in « Sipario », n. 49, maggio 1950; *Luchino Visconti regista « principe » del teatro italiano*, in « Teatro-Scenario », n. 4, del 15 febbraio 1952. Ed infine un articolo-intervista di GIOVANNI CALENDOLI, *La via di Visconti dall'ossessione al ritmo*, in « Sipario », n. 33, gennaio 1949.

FILMOGRAFIA.

Ossessione: produzione I. C. I., 1942; direttore di produzione Libero Solaroli; soggetto basato sul romanzo *The Postman Always Rings Twice* di James Cain; riduzione e sceneggiatura di Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti; fotografia di Aldo Tonti e Domenico Scala; scenografia presa dalla realtà e ricostruita sulla realtà; musica di Giuseppe Rosati; interpreti: Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan De Landa, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Dhia Cristiani, Michele Riccardini, Michele Sakara.

Giorni di Gloria: produzione Titanus, 1945; film di montaggio ideato da Mario Serandrei; regia di Giuseppe De Santis e Serandrei, con la collaborazione di Marcello Pagliero e Luchino Visconti; commento parlato di Umberto Calosso; fotografia di Massimo Terzano, Giovanni Pucci ed operatori d'attualità.

La terra trema (episodio del mare): produzione di Salvo d'Angelo per l'Universalia, 1948; scenario di Luchino Visconti; fotografia di G. R. Aldo; scenografia presa dalla realtà; musica coordinata da Visconti e Willy Ferrero; interpreti presi dalla realtà (luoghi e persone sono quelli di Aci Trezza, in Sicilia).

Bellissima: produzione Film Bellissima (Salvo d'Angelo), 1951; soggetto di Cesare Zavattini; sceneggiatura di Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Franco Rosi; fotografia di Pietro Portalupi e Paul Ronald; musica di Franco Mannino, su temi tratti da *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti; architetto arredatore: Gianni Polidori; interpreti: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarano, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari.

Appunti su un fatto di cronaca: incluso nel numero 2 di « Documento mensile », rivista cinematografica prodotta (1951) e diretta da Marco Ferreri e Riccardo Ghione.

Siamo donne (V episodio; altri episodi diretti da Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa): produzione Titanus-Film Costellazione (Alfredo Guarini), 1953; soggetto di Cesare Zavattini; sceneggiatura di Zavattini e Suso Cecchi d'Amico; fotografia di Gabor Pogany; musica di Alessandro Cicognini; interpreti: Anna Magnani.

Senso: produzione Lux Film, 1954; soggetto di Luchino Visconti, basato sulla no-

vella omonima di Camillo Boito; sceneggiatura di Visconti e Suso Cecchi d'Amico, con la collaborazione di Giorgio Prosperi, Carlo Alianello e Giorgio Bassani; collaborazione ai dialoghi di Tennessee Williams e Paul Bowles; fotografia in *technicolor* di G. R. Aldo e Robert Krasker; scenografia di Ottavio Scotti; ambientazione di Gino Brosio; costumi di Marcel Escoffier e Piero Tosi; musica di Anton Bruckner (VII Sinfonia); organizzatore generale Domenico Forges Davanzati; interpreti: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo De Hartungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Ernst Nadherny, Goliarda Sapienza, Marianna Leibl.

N. B. Visconti ha prestato inoltre la propria opera come assistente di Jean Renoir, per *Les bas-fonds* (*Verso la vita,* 1936), per *Une partie de campagne* (1937; ed. 1946) e per *Tosca* (1940), film, quest'ultimo, la cui regia venne, dopo le riprese di alcuni esterni, rilevata da Carl Koch, il quale ne assunse poi, naturalmente, la piena paternità. Di *Tosca* Visconti aveva pure collaborato con Renoir e Koch alla sceneggiatura.

TEATROGRAFIA.

1945:

I parenti terribili (*Les parents terribles*) di Jean Cocteau; interpreti: Andreina Pagnani, Lola Braccini, Rina Morelli, Gino Cervi, Antonio Pierfederici; scene di Luchino Visconti; Teatro Eliseo, Roma, prima rappresentazione in Italia. (Quando lo spettacolo venne portato in *tournée* in altre città italiane Rina Morelli e Gino Cervi vennero rispettivamente sostituiti da Lea Padovani e Sandro Ruffini). *La quinta colonna* (*The Fifth Column*) di Ernest Hemingway; interpreti principali: Olga Villi, Dhia Cristiani, Carlo Ninchi, Luigi Almirante, Giuseppe Pagliarini, Arnoldo Foà, Carlo Lombardi; scene di Renato Guttuso; Teatro Quirino, Roma, prima rappr. in Italia. *La macchina da scrivere* (*La machine à écrire*) di Jean Cocteau; Compagnia Laura Adani, con Vittorio Gassman, Daniela Palmer, Ernesto Calindri, Antonio Battistella, Nora Ricci; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia. *Antigone* (*Antigone*) di Jean Anouilh; interpreti principali: Rina Morelli, Olga Villi, Paolo Stoppa, Camillo Pilotto, Mario Pisu, Giorgio De Lullo, Gilda Marchiò, Renzo Giovampietro; scene di Luchino Visconti; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia. *A porte chiuse* (*Huis clos*) di Jean-Paul Sartre; interpreti: Rina Morelli, Vivi Gioi, Paolo Stoppa, Valentino Bruchi; scena di Luchino Visconti; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia. *Adamo* (*Adam*) di Marcel Achard; Compagnia Laura Adani, con Vittorio Gassman, Ernesto Calindri, Tino Carraro; Teatro Quirino, Roma, prima rappr. in Italia. *La via del tabacco* (*Tobacco Road*) di John Kirkland, dal romanzo omonimo di Erskine Caldwell; Compagnia Laura Adani, con Ernesto Calindri, Tino Carraro, Vittorio Gassman, Lida Ferro, Renata Seripa, Antonio Battistella, Roberta Mari, ecc.; Teatro Olimpia, Milano, prima rappr. in Italia. (In un secondo tempo Vittorio Gassman venne sostituito da Massimo Girotti).

1946:

Il matrimonio di Figaro (*Le mariage de Figaro*) di Pierre Caron de Beaumarchais; Compagnia Vittorio De Sica-Nino Besozzi-Vivi Gioi, con Lia Zoppelli, Maria Mercader, Jone Morino, Antonio Pierfederici, Vittorio Caprioli, ecc.); scene e costumi di Veniero Colasanti; musiche di Renzo Rossellini; Teatro Quirino, Roma. *Delitto e castigo* (*Crime et châtiment*) di Gaston Baty, dal romanzo omonimo di Fjodor Dostoevskij; Compagnia Rina Morelli-Paolo Stoppa diretta da Luchino Visconti, con Memo Benassi, Daniela Palmer, Mariella Lotti, Massimo Girotti, Augusto Mastrantoni, Giorgio De Lullo, ecc.; scene di Mario Chiari; musiche di Renzo Rossellini; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia. *Zoo di vetro* (*The Glass Menagerie*) di Tennessee Williams; Compagnia Rina Morelli-Paolo Stoppa diretta da Luchino Visconti, con Tatiana Pavlova, Giorgio De Lullo; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia.

1947:

Euridice (*Eurydice*) di Jean Anouilh; Compagnia Rina Morelli-Paolo Stoppa diretta da Luchino Visconti, con Antonio Gandusio, Giorgio De Lullo, Marga Cella, Piero Carnabuci, ecc.; scene di Mario Chiari; Teatro Nuovo, Milano, prima rappr. in Italia. (In un secondo tempo Antonio Gandusio venne sostituito da Luciano Mondolfo).

1948:

Rosalinda o Come vi piace (*As You Like It*) di William Shakespeare (traduzione di Paola Ojetti; versi e canzoni di Marco Visconti); Compagnia Italiana di Prosa diretta da Luchino Visconti, con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Vittorio Gassman, Ruggero Ruggeri, Vivi Gioi, Luigi Almirante, Nerio Bernardi, Marga Cella, Carla Bizzarri, Luisa Rossi, Franco Interlenghi, Luciano Salce, Cesare Fantoni, Carlo Tamberlani, Gabriele Ferzetti, ecc.; scene e costumi di Salvador Dali; musiche di Thomas Morley, Henry Purcell, William Boyce, Augustine Arne; Teatro Eliseo, Roma.

1949:

Un tram che si chiama Desiderio (*A Streetcar Named Desire*) di Tennessee Williams; Compagnia Italiana di Prosa diretta da Luchino Visconti, con Rina Morelli, Vittorio Gassman, Vivi Gioi, Marcello Mastrojanni, ecc.; scene di Franco Zeffirelli; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia. (Nella edizione riveduta dello stesso spettacolo, presentata a Milano nel 1951, accanto a Rina Morelli erano, rispettivamente, Marcello Mastrojanni, Rossella Falk, Giorgio De Lullo). *Oreste* di Vittorio Alfieri; Compagnia Italiana di Prosa diretta da Luchino Visconti, con Rina Morelli, Vittorio Gassman, Ruggero Ruggeri, Paola Borboni, Marcello Mastrojanni; scene e costumi di Mario Chiari; musiche di Ludwig van Beethoven dirette da Willy Ferrero; Teatro Quirino, Roma. *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*) di William Shakespeare (traduzione di Gerardo Guerrieri); Compagnia del Maggio Musicale Fiorentino, con Rina Morelli, Vittorio Gassman, Paolo Stoppa, Renzo Ricci, Memo Benassi, Carlo Ninchi, Sergio Tofano, Giorgio De Lullo, Massimo Girotti, Mario Pisu, Gualtiero Tumiati, Aristide Baghetti, Elsa De Giorgi, Elena Zareschi, Eva Magni, Piero Carnabuci, Franco Interlenghi, Marcello Mastrojanni, ecc.; scene di Franco Zeffirelli; costumi di Maria De Matteis; canzoni dei trovatori provenzali Folquet de Marseilla, Bernart de Ventadorn, Peirol, Jaufré Rudel; Giardino di Boboli, Firenze.

1951:

Morte di un commesso viaggiatore (*Death of a Salesman*) di Arthur Miller; Compagnia Rina Morelli-Paolo Stoppa diretta da Luchino Visconti, con Giorgio De Lullo, Marcello Mastrojanni, Mario Pisu, Gaetano Verna, Franco Interlenghi, Cesare Danova, Flora Carabella, ecc.; allestimento scenico di Gianni Polidori; musica di Alex North; Teatro Eliseo, Roma, prima rappr. in Italia. *Il seduttore* di Diego Fabbri; Compagnia Rina Morelli-Paolo Stoppa diretta da Luchino Visconti, con Rossella Falk, Carla Bizzarri, ecc.; scene di Mario Chiari; Teatro La Fenice, Venezia (Festival Internazionale del Teatro), prima rappr. assoluta. Lo spettacolo venne presentato senza la firma del regista.

1952:

La locandiera di Carlo Goldoni; Compagnia Stabile di Roma diretta da Luchino Visconti, con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Gianrico Tedeschi, Marcello Mastrojanni, Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Flora Carabella, ecc.; realizzazione scenica di Luchino Visconti e Piero Tosi; Teatro La Fenice, Venezia (Festival Internazionale del Teatro). *Tre sorelle* (*Tri sestry*) di Anton Pavlovic Cecov (traduzione di Gerardo Guerrieri);

Compagnia Stabile di Roma diretta da Luchino Visconti, con Rina Morelli, Sarah Ferrati, Elena Da Venezia, Rossella Falk, Memo Benassi, Paolo Stoppa, Gianrico Tedeschi. Sandro Ruffini, Marcello Mastrojanni, Giorgio De Lullo, Aristide Baghetti, ecc.; scene di Franco Zeffirelli; costumi di Marcel Escoffier; Teatro Eliseo, Roma.

1953:

Il tabacco fa male (*O vredè tabakà*), monologo di Anton Pavlovic Cecov; Compagnia Stabile di Roma diretta da Luchino Visconti (interprete Memo Benassi); Teatro di via Manzoni, Milano. *Medea* (*Μήδεια*) di Euripide (traduzione di Manara Valgimigli); Compagnia Stabile di Roma diretta da Luchino Visconti, con Sarah Ferrati, Memo Benassi, Giorgio De Lullo, Sergio Fantoni, Gianrico Tedeschi, Elena Da Venezia, Renata Seripa, ecc.; scene e costumi di Mario Chiari; Teatro di via Manzoni, Milano.

1954:

Festival, rivista « errepi » di Age, Scarpelli, Verde e Vergani; Compagnia Wanda Osiris con Henri Salvador; scene di Garretto e Pompei; costumi di Folco; musiche di Armando Trovajoli; coreografie di Ted Cappy; consulenza di Luchino Visconti; Teatro Nuovo, Milano, prima rappr. assoluta. *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa; Compagnia Lilla Brignone-Salvo Randone-Gianni Santuccio-Lina Volonghi, con Fabrizio Mioni, Lina Paoli, Vittorina Benvenuti, ecc.; scene e costumi di Lila De Nobili; Teatro Olimpia, Milano. *La vestale,* opera di Gaspare Spontini, sul libretto di Étienne de Jouy; interpreti principali: Maria Meneghini Callas, Franco Corelli, Ebe Stignani, Nicola Rossi Lemeni; maestro concertatore e direttore d'orchestra Antonio Votto; maestro del coro Norberto Mola; scene e costumi di Piero Zuffi; coreografie di Alfredo Rodriguez; Teatro alla Scala, Milano.

1955:

La Sonnambula, opera di Vincenzo Bellini, su libretto di Felice Romani; interpreti principali: Maria Meneghini Callas, Cesare Valletti, Giuseppe Modesti, Eugenia Ratti; maestro concertatore e direttore d'orchestra Leonard Bernstein; maestro del coro Norberto Mola; scene e costumi di Piero Tosi; Teatro alla Scala, Milano. Spettacolo, quest'ultimo, il quale ha confermato come Visconti si sia prefisso di accettare in blocco — e di sottolineare — tutte le convenzioni cui è rimasta tradizionalmente legata la traduzione scenica del melodramma ottocentesco, giungendo fino a compiacersi di un dichiarato oleografismo.

N. B. - Durante la stagione 1928-29 Visconti ha ideato i bozzetti per le scene dei seguenti due spettacoli presentati dalla Compagnia del Teatro d'Arte di Milano (Teatro Eden), diretta da Gian Capo: *Carità mondana* di Giannino Antona Traversi e *Il dolce aloe* di J. Mallory.

P. S. - Aggiungiamo le seguenti integrazioni alla teatrografia: *La macchina da scrivere*: scena di Luchino Visconti; *Adamo*: scena di Luchino Visconti; *La via del tabacco*: scena di Cesare Pavani; *Il matrimonio di Figaro*: traduzione di Maria Ortiz; *Delitto e castigo*: costumi di Mario Chiari; *Zoo di vetro*: scena di Mario Chiari; *Il tabacco fa male*: traduzione di Carlo Grabher; *Festival*: regia degli autori.

MISCELLANEA E VARIETÀ

LETTERE INEDITE DI GIOVANNI VERGA

Pubblico un manipolo di lettere indirizzate da Giovanni Verga al suo amico Mariano Salluzzo, che fu professore d'igiene all'Istituto Superiore femminile di Firenze. Le lettere tutte sono depositate presso la Biblioteca Universitaria di Catania, dono del Ministero della Pubblica Istruzione; poiché esse vanno soggette a traversie varie, mi affretto a pubblicarle, anche se non di esclusivo interesse letterario.

Mariano Salluzzo fu amicissimo e coetaneo di Verga; egli è nato a Piedimonte Etneo (Catania) il 1836, ed è ivi morto all'età di ottantre anni nel 1919. Laureato in medicina e chirurgia, prese parte alla campagna del 1866 nelle file dei garibaldini; seguì il Bixio nel suo viaggio in America e l'assistette nella morte, più tardi curando la traslazione della salma in Italia. Divenuta Firenze capitale, egli vi era chiamato ad insegnare igiene all'Istituto Superiore di Magistero Femminile, e in seguito anche ebbe l'insegnamento dell'antropologia. Si conservano molte lettere indirizzate dal Bixio e dal generale Baratieri a lui, oltre che dell'onorevole Napoleone Colajanni, il quale tessé un necrologio alla morte dell'amico carissimo.

Il dott. Ignazio Salluzzo, magistrato in Catania e nipote diretto di Mariano Salluzzo, ha dato facoltà al dott. Salvatore Frasca di pubblicare le lettere.

Perché si intenda il sapore di certe confidenze finanziarie al Salluzzo, si sappia che il Salluzzo, uscito da famiglia facoltosa siciliana, aveva l'abitudine di fare da piccolo banchiere gratuito agli amici. Dava in prestito, ma senza mai né cambiali né interessi; e talvolta inviava somme di alcune migliaia di lire a questo e a quell'amico, con questa motivazione: « non sapendo come impiegare questi risparmi, li mando a te »: o gran bontà dei garibaldini antichi!

Però non dispiacciano le allusioni agli imbarazzi finanziari che il Verga in vari periodi della sua vita soffrì a Milano e altrove.

Le lettere vanno dal 24 dicembre 1884 al 22 maggio 1901. Ringrazio qui il dott. Salvatore Frasca e il dott. Ignazio Salluzzo per la preferenza accordata a « Belfagor » per la pubblicazione di queste lettere, di cui rimane al Frasca tutta l'importanza e la responsabilità della trascrizione. Le lettere del 25 dicembre 1888, del 18 e 25 agosto 1889, del 6 ottobre e 25 1890, del 18 novembre 1890, del 27 luglio 1891, del 22 gennaio 1893, sono state recentemente pubblicate, con l'autorizzazione del magistrato Ignazio Salluzzo, nel volume, Giovanni Verga, *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

Riportiamo il necrologio del Colajanni, apparso nella « Rivista Popolare » di Napoli, da lui diretta, nel n. 18-19 del 30 settembre 1919: « Mariano Salluzzo, pur rifuggendo dai costumi di un anacoreta, condusse a Roma e a Firenze vita sobria; chi assisteva ai suoi pasti in qualche modestissima trattoria poteva sospettare in lui o un avaro o un povero in canna, che doveva imporsi ogni sorta di privazioni. Egli risparmiava e accumulava lira a lira sino alle migliaia. Risparmiava per tesaurizzare? per costituirsi un reddito che gli consentisse più facile la vecchiaia? Ah! no, Mariano Salluzzo risparmiava per prestare. Dare in prestito era la parola eufemistica che egli adoperava per non offendere chi prendeva in prestito; ma non volle mai cambiali, né interessi. E chi glieli mandava li respingeva con linguaggio delicatissimo, che gli veniva dall'animo buono.

Prestare quasi colla intenzione di regalare; quasi colla sicurezza acquistata colla esperienza di non vedere la restituzione. E mai una parola di rimprovero o di rimpianto verso chi pur potendo restituire per le mutate condizioni sue non restituiva!

« Io stesso a testimonianza dei suoi sentimenti e dei suoi costumi, ripeto oggi ciò che ho scritto qui stesso e nella Prefazione alla *Sociologia Criminale*: nei momenti delle più gravi e dolorose mie ristrettezze economiche in diverse riprese, non chieste, ebbi inviate da lui alcune migliaia di lire con questa motivazione: non sapendo come impiegare i miei risparmi li mando a te! ».

I.

Milano, 24 d.re 84

Carissimo amico,

Desidero che ti giunga un pensiero e un saluto cordiale da me che ti so provato amico, in questo giorno che a noi lontani di casa nostra ci torna più gradito il pensiero degli avventi. Ti auguro ogni bene pel nuovo anno, e ti prego di rammentarti sempre che ti sono grato assai dell'amicizia di cui mi hai dato prova sempre e costantemente. Speravo di poter fare anch'io qualche cosa per provarti se non altro che non sono un ingrato. Ho saputo qui dal mio amico, impiegato alla Direzione delle Ferrovie dell'Alta Italia, che qualche cosa era avviata in favore del tuo raccomandato Garri, o per esaudire la sua domanda o, per ordinare una inchiesta che gli fosse più benigna. Il torto pare che gli venga dalla cattiva condotta della moglie, che, specie a Prato, aveva suscitato molti reclami e gelosie potenti. Potresti farmi il favore senza tuo incomodo, di pregare il Questore di Firenze che non permetta alcuna recita della *Cavalleria Rusticana* a Firenze, senza mio espresso e *scritto* consentimento? La raccomandazione è necessaria perché la Compagnia Zenero verrà costì il 26 corrente, e temo mi faccia come altrove il giuochetto di rappresentarmela senza mio permesso, servendosi di una vecchia autorizzazione che aveva per Mantova e Venezia. Di ciò è bene prevenire il Questore. Ma se ciò ti secca menomamente dimmelo schiettamente, che non ho bisogno di questo per sapere che mi vuoi bene. E ti abbraccio amico tuo aff. Verga.

Diriggo la presente all'Albergo della Fenice da dove è datata l'ultima tua. Ma ti prego farmi sapere anche con cartolina se l'hai ricevuta, perché non vorrei andasse smarrita per le confidenze che in essa ti fo. E ti prego di darmi il tuo indirizzo per l'avvenire quando dovessi scriverti di premura. Salutami distintamente il Sig.r Lemmi e l'amico Raina e tiemmi sempre cordialmente tuo aff.mo amico G. Verga.

II.

Roma, Albergo di Milano, 29 Dicembre 1886

Carissimo amico,

Chiesi il tuo indirizzo al Sig. Barbèra, e s'eri a Firenze, perché volevo avere tue notizie e mandarti un saluto. Io ti scrivo ogni morte di papa — ogni capo d'anno magari — ma non mi dimentico. So che amico sei, e ti voglio bene egualmente, e a Capo d'anno almeno volevo rammentarmi a te, e augurartelo buono. Stavolta un augurio non dei soliti e che va ai soliti. Ora mi duole di doverti parlare anche di un'altra cosa, che mi guasta la lettera, ed il piacere che avevo di scrivertela. Te la dico schiettamente, colla fiducia che ho nella tua amicizia, e quindi colla fiducia che se non potrai aiutarmi, non te ne preoccuperai più che tanto, e ad ogni modo mi perdonerai il disturbo.

Ecco di che si tratta: Avevo pregato il Sig. Piero Barbèra di anticiparmi un migliaio di lire — ed anche meno — sul mio volume di novelle che la Casa Barbèra pubblicherà costì nei primi di febbrajo, e di cui ha già in mano *il materiale* quasi per intero. (Le ultime 3 o 4 novelle gliele spedirò nel corrente mese). Il Sig. Piero Barbèra mi ha risposto così: « Sono dolente di non potere assecondare il suo desiderio circa l'anticipazione sul compenso, non tanto perché ciò è contrario ai sistemi della Casa, la quale crede di fare più di quello che fanno altre (ed è vero) pagando *tutto* il compenso alla pubblicazione; ma perché la Cassa in questo fin d'anno è all'asciutto, e non comincia a riaversi che alla fin Gennajo, quando i librai cominciano a fare le loro rimesse ».

Ha perfettamente ragione, né ho diritto o motivo di lagnarmi del rifiuto, ma sperando che il mio volume potesse esser pubblicato dentro al corrente anno, avevo fatto assegnamento su questo denaro, ed ora sono un po' nell'imbarazzo. Non voglio che tu ne parli al Sig. Barbèra, il quale è stato fin troppo cortese a dirmi le ragioni per cui non poteva accondiscendermi, ma se tu conoscessi costì qualcuno di coloro che fanno di

questi affari, mi faresti un gran favore a procurarmi un migliaio di lire, o giù di lì, o su cambiale a due mesi, che salderei col denaro che mi darebbe Barbèra ai primi di Febbrajo, o per cessione di tanta parte del mio credito. Io credo la cambiale più spiccia e più sicura per colui che mi farebbe cotesta anticipazione, e quanto agli interessi che mi toccherebbe pagare ti autorizzo ad essere *largo* finché si vuole, perché mi contento pagare una forte usura, e rompermi il borsellino anziché rompere le tasche a qualche amico.

Te le rompo già tanto a te con questa comunicazione, dirai! Ma ti confesso che sono proprio imbarazzato in questo momento, caro Salluzzo, qui dove non conosco nessuno che possa rendermi un servigio di questo genere, e per chiederlo a te capirai bene che ci devo essere tirato pei capelli. Se trovi la persona, gli farai osservare che non è una delle solite cambiali a babbo morto. Perché il babbo è vivo, ed è la solidissima Casa Barbèra, ed il volume sarà pubblicato in Gennajo, e avrò quindi largamente da far fronte al mio impegno ne' primi di febbraio. Vorrei la cambiale colla scadenza a due mesi, per essere più sicuro di fare onore alla mia firma, senza la menoma inquietudine. Scusami la seccatura, caro amico, pel bene che mi vuoi e per l'urgenza che me la impone. E se non sei al caso di aiutarmi, non te ne dar pensiero del soverchio. Però per mia norma fammene sapere qualcosa. Un saluto cordialissimo dal tuo aff. G. Verga.

III.

Roma, 1 Genn. 87

Che buono amico sei, caro Salluzzo, e quanto ti ringrazio! Temo, malgrado le tue proteste, d'aver abusato senza volerlo della tua amicizia, e ti assicuro che non me ne saprei dar pace. Ad ogni modo ti ringrazio proprio di cuore, come vedo che di cuore hai voluto favorirmi, e ti ringrazio assai più della lettera affettuosa che accompagna il favore.

Ti stringo forte la mano, e Buon Anno.

Tuo G. Verga

IV.

Roma, Albergo di Milano, 4 Gennajo 87

Carissimo Amico,

No, non era un'obbligazione, caro amico mio, e non avrei voluto ferire per nulla al mondo il tuo tratto spontaneo di buona e vera amicizia, né tradurre in soldi e quattrini la mia gratitudine. Era una *memoria,* « per la vita e per la morte » come diciamo laggiù da noi. E poiché hai voluto rimandarmela spero di campare abbastanza per rammentarmene io, e fare onore al mio debito di denaro; ché in quanto a quello di cuore non intendo certo sdebitarmene così, e voglio tenermelo sempre vivo.

Ti stringo forte la mano, e ti prego di darmi tue notizie di tanto in tanto, quando ne avrai tempo. Posso sperare di vederti e di abbracciarti qui fra non molto? Io non mi movo; ho troppo da fare sono nel lavoro fino al collo.

Non ho visto Cecconi perché è andato a passar le feste in famiglia, credo a Firenze; ma appena sarà di ritorno, gli farò i tuoi saluti.

Tienimi sempre

Tuo aff.mo G. Verga

V.

Roma, Albergo di Milano, 30 Gennajo 87

Carissimo amico,

Sì, coteste cinquecento lire mi verrebbero opportunissime in questo momento, e colle altre mille che già Ti devo formerebbero all'incirca il totale del credito che avrò presso la Casa Barbèra alla prossima pubblicazione del mio volume, e siccome la stampa di esso procede alacremente, posso da parte mia accettare la tua amichevolissima offerta con grato animo e senza timore di abusarne troppo, giacché fra un mese al più tardi posso esser sicuro di rimborsarti di tutto o direttamente, o per fa le cose più speditamente, cedendoti o girandoti il credito col Barbèra.

Di quest'altro tratto però della tua benevolenza non ti rimborserò certo però, che non potrei, ed esso, così spontaneo e delicato è di quelli che non si saldano e si tengono cari. E di ciò, caro Salluzzo, voglio esserti sempre debitore, collo stesso cuore di amico.

Tuo aff.mo G. Verga

VI.

Catania 13 agosto 87

Carissimo Salluzzo,

Ho avuto indirettamente tue notizie, e so che mercè le tue cure assidue il male costà si è mantenuto abbastanza mite, tanto che consciamente io aveva l'idea di mandarti a Vizzini, dove si domandavano medici. Ti prego però di darmi di tanto in tanto tue notizie, che mi auguro sempre ottime, e spero fra non molto avere il piacere di abbracciarti qui, dove l'epidemia accenna finalmente a cessare sul serio, senza altre sollecitudini e preoccupazioni di sorta.

Ti stringo cordialmente la mano in attesa di tue buone nuove.

Tuo aff. G. Verga

VII.

Catania, 24 agosto 87

Carissimo Salluzzo,

Ti ringrazio delle buone notizie che mi dai della tua salute, e ti prego di continuare a darmene di quando in quando, perché ti assicuro che sono inquieto sapendoti costì dove il male sembra essere più micidiale e ostinato che da pertutto altrove, e dove tu sei esposto maggiormente al pericolo pel tuo officio e pel tuo benessere. Io partirò domattina colla mia famiglia onde andare a passare qualche settimana in campagna da mio fratello Mario che non vedo da un pezzo. Qui adesso l'epidemia sembra cessata. Gli amici ti sono grati tutti della memoria e ti rammentiamo spesso la sera al caffè, e sono incaricato di farti i saluti di tutti. Prima di tutti, e cordialissimi quelli miei e di mio fratello Pietro. Scrivimi a Vizzini, statti bene e ricordati del

tuo aff. G. Verga

VIII.

Vizzini, 25 Dicembre, 88

Carissimo amico,

Non per farti i soliti auguri che non vogliono dir niente, ma per rammentarmi a te nel giorno in cui si vorrebbe stringere la mano agli amici più cari, e per dirti quanto buona e quanto grata memoria io serbi di te, e delle costanti e cordiali prove che mi hai dato sempre della tua amicizia. Io sarò a Roma, molto probabilmente, nella prima quindicina del Gennaio. Avrò il piacere di trovartici? Ad ogni modo spero di poter venire a stringerti la mano costì a Firenze fra non molto, se avrò la fortuna di venirci a condurre in porto un lavoro scenico cui sto per dare l'ultima mano, dopo aver terminato il romanzo e l'altro lavoro ancora nuovo per Firenze *In Portineria,* che ebbe sorti prospere a Roma e avverse a Milano, e a cui mi lega affetto paterno ostinatissimo. Ma su di ciò tienmi il segreto per ora ti prego, Giacché tu non sai quanto danno possa recarmi un'indiscrezione giornalistica, e quanto io detesti i giornalisti cacciatori di indiscrezioni e i soffietti preventivi. Se lo sai dimmi soltanto che compagnia drammatica delle buone e in un buon teatro verrà questo carnevale a Firenze. E dimmi pure dove posso farti giungere il romanzo *Mastro don Gesualdo* che sarà pubblicato dal Treves in volume verso gli ultimi di Gennajo, nel caso che non ti vedessi prima.

E nella medesima occasione mi propongo di sdebitarmi finalmente con te delle 1500 lire che ti devo, non della gratitudine, ché della tua delicata amicizia tu mi hai data ben lunga prova col non richiedermeli sinora, ma io non potrei senza rimprovero abusare della tua cortesia.

Ti stringo la mano cordialissimamente, caro amico mio, e ti prego di tenermi sempre

tuo aff.mo G. Verga.

IX.

Catania, Via S.a Anna, 8 - 22 Maggio 1889

Carissimo amico,

Se, senza tuo incomodo, mercè le tue relazioni, potessi farmi scontare la cambiale che ti acchiudo, mi faresti un gran favore da aggiungere ai tanti che mi hai fatti, e ai tanti obblighi che ho verso di te.

Avrei bisogno di circa mille lire, per tre o quattro mesi, e, a farla lunga, la cambiale è appunto valida per 6 mesi. Qui la crisi, di cui avrai avuto notizia, ha immobiliz-

zato ogni risorsa, ha reso più che difficili le riscossioni e mi ha danneggiato gravemente. Ora ho una causa importante, che aggiusterebbe vantaggiosamente i miei interessi, già decisa in merito a mio favore, e per spingere avanti la quale onde venire alla riscossione delle somme, ci vogliono denari, e non pochi, che non ho, e non so da dove cavare in questo momento. Le banche sono chiuse e il denaro si nasconde pel panico conseguenza della crisi, e per tutte le difficoltà che ne derivano. Io non faccio assegnamento sulla riscossione del denaro che mi verrà da questa causa che ti ho detto per pagare la presente cambiale, ma sulle riscossioni più prossime di luglio ed agosto onde fissare un'epoca prossima e certa pel pagamento. E spero poco dopo rimborsarti altresì delle 1500 lire che ti devo, e di cui l'obbligo mi è più sacrosanto ancora, appunto per la gentilezza con cui me li hai prestate. Adunque, se puoi aiutarmi per questo affare che ti ho detto, mi farai un gran favore. Vedi che con te mi sono aperto proprio non da amico ma da fratello. Come pure fraternamente ti dico che se l'operazione per la quale ti ho pregato di aiutarmi non ti riesce facile, o è cosa che debba recarti il menomo disturbo, non te ne dar altro pensiero e tieni la cambiale in conto del debito che ho verso di te. Oltre a quello grandissimo che non potrei mai pagare a denari. Ti abbraccio cordialmente e ti stringo forte la mano.

Tuo aff.mo amico G. Verga

X.

Catania, 10 giugno, 89

Carissimo amico,

Temo assai di poter riescire nella commissione che mi dasti per le arancie calabresi. Ho fatto tutte le ricerche presso i negozianti e i commissionari che si occupano di questa partita, compreso Galateoto ch'è il primo fra di essi (saprai che Romano non è più nella stessa Ditta con lui). Ma pare che quest'anno vi siano state molte ricerche di queste arancie, e da più di un mese, mi dicono tutti, non se ne trova una sola in commercio. Ora mi resta di fare un ultimo tentativo anzi due, presso il barone Calì, che mi dicono essere proprietario di un giardino di questi agrumi, e presso Giuseppe Ardizzoni, per avere anche a titolo di favore, quelli che possono darmi. Ne ho fatta richiesta anche all'amico Vaccaro, che ti saluta, per domandargliene in dono anche una sola cassa dal suo giardino di Grammichele, ma non ha più da più di un mese. Non te ne ho scritto prima, sperando di riescire, di giorno in giorno. Seguiterò a fare il possibile, fra oggi e domani, perché puoi immaginare quanto mi prema di servirti, e se mi riesce di averli, in qualsiasi quantità, anche pochi e regalati, te ne invierò da un canto, e li farò spedire nell'istesso tempo all'indirizzo che mi hai dato del Sig. Lemmi.

Ti abbraccio cordialmente.

Tuo aff.mo G. Verga.

XI.

Catania, Via S. Anna, 8 - 17 agosto 1889

Carissimo amico,

Non so da che parte incominciare con te, mio amico e fratello, e col Sig. Lemmi così buono e gentile verso di me. Mi è mancata momentaneamente la riscossione sulla quale facevo assegnamento per pagare quella mia cambiale che fu girata e scontata per me gentilmente dal Sig. Silvano Lemmi alla Banca Agricola di Firenze, e viene a scadere il prossimo 21 agosto. Mi sto adoperando a tutt'uomo per avere questo denaro alla scadenza e pagare cotesta cambiale che mi sarà presentata pel pagamento qui a Catania. Ma nel dubbio penosissimo che a ciò non possa riuscire da qui al 21 epoca della scadenza, ti mando una cambiale per la stessa cifra pregandoti caldamente e caldamente pregando per mezzo tuo il Sig. Lemmi di farmi rinnovare questo effetto, provedendo come meglio può e crede al rimborso della vecchia con questa che ti acchiudo. Io spero di arrivare ad avere questi denari prima che termini l'agosto, ma la prossima scadenza del 21 mi mette in un impiccio terribile. E ti giuro che ho perso la testa e darei qualunque cosa per non esser costretto a scriverti in questo senso. Scusami, scusami, caro amico mio, e fammi scusare dal Sig. Lemmi. Non so nemmeno cosa io ti abbia scritto, ti scriverò in seguito con più calma.

Tuo G. Verga

P. S. - Mio fratello Mario è a Vizzini, e non ho potuto nella fretta far munire la cambiale che ti acchiudo della confirma, ma potrò mandartene in seguito un'altra colla suddetta firma.

XII.

Catania 18 agosto, 89

Carissimo amico,

Non ho parole per esprimerti la mia mortificazione e per chiederti scusa dell'imbarazzo in cui t'ho messo coll'amico Silvano Lemmi. Spero ancora rimediare a tempo a questa disgraziata scadenza del 21 prossimo, e come puoi bene immaginare ho messo sottosopra cielo e terra per riuscirvi, e son disposto a qualunque sacrificio. Se sapessi qualcosa della vendita del mio volume che ha Barbèra — ne ignoro il risultato — gli avrei proposto per tuo mezzo la cessione di altri due volumi di novelle. Qui non potendosi contare sulle riscossioni d'altra natura, colla crisi e le case che ci rimangono tutte vuote. Ad ogni modo, come ti dissi, spero di riuscire ad avere queste 1000 lire prima del 21 corrente, e in questo caso ti telegraferò. Ma se la contrarietà seguita a perseguitarmi, e se non ricevi questo telegramma, d'amico ti prego di fare come puoi, se puoi, onde provvedere alla riscossione di questo effetto che scade il 21 alla Banca Agricola di Firenze. Se la cambiale fosse stata spedita qui a Catania pel rimborso avvisamene, e dimmi quel che devo fare. Non aggiungo altre parole e tu indovinerai meglio che io non sappia esprimerti la mia confusione. Tuo aff.mo

G. Verga

XIII.

Catania, 25 agosto, 1889

Carissimo amico mio! Un fratello non avrebbe potuto far di più per me in questa dolorosissima circostanza, né mostrarmisi più delicatamente affezionato. Quello che ho visto in questi giorni, le contrarietà, le amarezze tutto combinati contro di me, e lo stato d'animo in cui m'ha trovato ieri sera la tua buona e cara lettera, non saprei dirtelo a parole. Se non sono impazzito è perché tutta la mia energia era rivolta a procurarmi i mezzi di fare onore all'impegno che ho verso di te, verso Lemmi tanto buono e gentile, verso me stesso che non m'aspettavo mai, mai, mai questa mortificazione e questa pena. Figurati: la riscossione in cui contavo con maggior fondamento mi vien meno a un tratto, e m'obbliga invece ad altre spese. Quella causa importantissima per tutta la mia famiglia, e che ci è costata tanti sacrifici, dalla quale almeno provvisoriamente dovevo prendere circa 4000 lire d'interessi per parte mia, rimandata a Novembre. Quasi tutti i corpi della casa mia e di mio fratello vuoti, meno due sole botteghe di cui una non si può cavare il fitto senza ricorrere all'usciere ogni 4 mesi. Ho messo perfino l'appigionasi al quartiere di mia abitazione, e sinora ai 25 di agosto, non si è visto un cane che ne voglia. Non puoi immaginare lo stato in cui quattro farabutti in guanti gialli (aiutando anche l'imprevidenza generale, bisogna convenirne) hanno fatto cadere Catania. E il panico aumenta il danno. In questo stato di cose risolvetti di cedere a qualunque costo due volumi di novelle che avrei consegnato il 1° a gennaio, e il 2° in agosto venturo. Sinora dal Treves un volume solo di novelle ceduto per 5 anni, mi è stato pagato 2000 lire. Io li davo tutti e due al Giannotta di Catania, editore che forse conosci, per sole lire 1200, 1ª edizione ed ancora di soli 1000 esemplari. Col Giannotta tutto era conchiuso, ma in pagamento voleva darmi delle cambiali da pagarsi in 3 rate, a 400 lire per volta. Ridussi la mia pretesa a 1000 lire, pur di averle in contanti, poiché il tempo della scadenza stringeva. E all'ultimo momento Giannotta che mi aveva fatto sperare la cosa combinata — e lo credevo pel forte guadagno che egli vi avrebbe avuto — viene a dirmi che non ha potuto procurarsi il denaro. Immagina come rimasi! Fu allora che ti scrissi; e se lo feci tardi fu perché non avrei potuto prevedere ciò, e avrei voluto fare un miracolo, pur di non metterti in quest'imbroglio. Proposi lo stesso affare a Treves, a cui non avevo voluto diriggermi prima per non buttare sul lastrico i miei libri anche per l'avvenire — perché se questa volta, per l'urgenza, mi rassegnavo a cedere per quel prezzo, non volevo che il Treves s'abituasse a pagarmi anche in futuro 1000 lire due volumi che prima voleva pagarmi 4000. Pure, per le necessità del caso, lo feci. Avrei venduto l'anima al diavolo per non fare la figura che ho fatto con te e con Lemmi. Treves, quando speravo di potere mandare il denaro a Lemmi direttamente per vaglia telegrafico, onde rimborsarlo, Treves all'ultimo momento mi telegrafa che piglierà volentieri i due volumi, a suo tempo, quando potrò consegnarli, *per un prezzo ragionevole*. Ma anticiparmene adesso le 1000 lire non vuole e non può. Che posso fare, ridotto a questo punto? La tua lettera m'è giunta proprio in quel momento; e capirai l'impressione che mi ha fatto. Ora non posso far altro che pregarti di far rinnovare, se si può, questa cambiale a 3 mesi. E in questo tempo muoverò cielo e terra per rimborsarla. Al Lemmi non so che dire. Egli ha il diritto di pensare molto male di me, e se anche mi buttassi in mare, io non gli potrò provare che sono un galantuomo altrimenti

che adoperandomi a tutt'uomo per non lasciarlo in questo impiccio in cui s'è messo a riguardo tuo, e con tratto di vera cortesia verso di me. Il peggio è che tu non sei a Firenze, e che la presente devo avventurarla al caso, spedendola a Roma, ove suppongo che sarai, e raccomandandola perché non voglio che vada smarrito tutto questo che ti scrivo. Venutami negativa la risposta che credevo sicura del Treves da Milano, mi sto adoperando con altri onde cedere i due volumi con qualunque sacrificio. Nello stesso tempo cercherò altre vie. In cima a tutti i miei pensieri sta il togliere te e Lemmi da questo impiccio. Se credi fargli giungere la lettera che ti acchiudo, se non altro per fargli le mie scuse. Se non lo credi opportuno distruggi la lettera. Partirei subito per Vizzini, se non aspettassi qui queste risposte alle pratiche che ti ho detto per far denaro. Spero vederti, e se mi farai il piacere di assicurarmi verrò almeno alla stazione di Piedimonte per abbracciarti; che ti stimo qual fratello. Tuo fratello Ignazio subito e con precisione mi ha favorito le informazioni che desideravo per la mia causa. Paolo è stato poco bene ed è presso l'Ognina per motivi di salute. C'è qui Perrone. Binari ti saluta con Vaccaro e tutti i miei. Ti abbraccio al cuore

G. Verga

XIV.

Vizzini, 9 ottobre 89.

Amico carissimo,

Per colmo di mortificazione ecco quel che mi capita: Il 17 agosto ti avevo spedito a Livorno, col recapito al Signor Pietro Lemmi non conoscendo il tuo indirizzo preciso, una mia raccomandata con una cambiale di lire 1000, pregandoti di farla avere al Sig.r Silvano Lemmi, per la rinnovazione di quella che è scaduta il 21 dello stesso agosto, e che pregavo per tuo mezzo il Signor Lemmi di sostituire nel modo che credeva migliore a quell'altra, colla scadenza a 3 mesi. Ora mi giunge qui l'avviso che cotesta lettera non poté esserti recapitata per esser tu già partito da Livorno, quando ivi giunse la mia, ed esser rimasta giacente sino adesso in quell'ufficio postale. Ho subito dato avviso alla Posta di Livorno di respingerti quella mia raccomandata a Piedimonte Etneo, dove spero ti trovi ancora. Ma intanto che figura ci ho fatto con te e con il Signor Lemmi? Tu e il tuo gentile amico avete avuto la bontà di non parlarmene. Ma io!

Perdonami, carissimo amico, e cerca di farmi perdonare dal tuo amico, che davvero sembra tutto si congiuri a mio favore [danno] e mia mortificazione in questi tempi. Sto combinando un affare coll'editore Chiesa, successore a Galli, di Milano, e spero di rimborsare il Sig.r Lemmi prima della .... scadenza.

Se fai una gita a Catania prima di tornare a Firenze, fammi il piacere di avvertirmene con qualche giorno di precedenza, che desidero a ogni costo venire ad abbracciarti e ringraziarti di presenza e spiegarti meglio a voce tutto ciò che mi è successo. Quest'inverno, se mi riesce, mi proporrei di venirmene teco a Firenze. Salutami tanto il tuo [in margine di foglio] gentile fratello che mi ha dato altre prove della sua buona amicizia col fornirmi le informazioni che desideravo circa alla mia causa importantissima, e di cui torno a ringraziarlo. Io non oso seccarlo ancora per sapere chi sia il tutore del sig. Gualtiero Fisauli; solo minore degli eredi del defunto barone Giuseppe. Ma se puoi farmelo sapere tu mi faresti un gran piacere. Ti abbraccio fraternamente, e ti prego di avermi

tuo aff.mo amico G. Verga

XV.

Vizzini, 9 febbrajo 90

Carissimo amico,

Bada che quella che ti mandai non è una *fede* di *credito*, ma un'accettazione di contratto dell'editore Chiesa e Guindani, successori Galli, di Milano. Mi affretto a chiarire l'equivoco appena ricevuta la tua oggi, perché oltre ad essere un *debitore moroso*, non vorrei passare anche per un imbroglione agli occhi dell'egregio Lemmi.

Col Chiesa stesso ho insistito per avere denaro contante invece di cambiali, desiderando rimborsare integralmente il Sig.r Lemmi e non fargli attendere più oltre il pagamento di cotesta somma per la quale egli mi ha usato tanta cortesia. Egli mi scrisse ultimamente da Firenze rammentandomi la prossima scadenza del 3 febbraio, e prevenendomi gentilmente che si sarebbe contentato della metà della somma in contanti; e gli interessi e spese, offrendomi di riscontare per il rimanente un altro effetto di L. 500. Ho tardato a rispondergli perché ti avevo preventivamente pregato di parlargli in proposito e di pregarlo di volere aver pazienza qualche altro giorno per darmi

il tempo di definire l'affare col Chiesa, che, ripeto desidero raggiungere lo scopo di rimborsare completamente il Sig. Lemmi e subito.

Attendo risposta di momento in momento, e per i maggiori vantaggi all'Editore non dubito che sia favorevole. Il trovarmi io qui, e il lungo giro che devono fare le lettere, proposte e risposte, giacché tutto non ho potuto spiegargli per telegrafo, ha ritardato la conclusione dell'affare, e con quale mia ansietà puoi bene immaginarlo. Ti prego quindi di scusarmi presso il Signor Lemmi, che io proprio non me ne sento il coraggio dopo quest'ultimo ritardo; e assicuralo che la pronta e soddisfacente soluzione di questo affare è il primo dei miei pensieri, e che non dimenticherò mai la sua gentilezza.

Appena avrò soddisfatto a questo impegno intendo occuparmi senz'altro ritardo a procurare i mezzi onde adempire all'altro obbligo sacrosanto che ho verso di te, caro amico mio. Tu non me ne parli giammai, colla tua solita delicatezza, ma il tuo silenzio nello stesso tempo che mi commuove mi mortifica. La letteratura mi ha costato abbastanza, riducendomi a queste strette — che almeno mi giovi ora a qualche cosa e mi dia mezzo di fare onore agli impegni come al tuo che mi sta a cuore sovra ogni altra cosa.

Non ti dico altro, caro amico mio. Ti abbraccio fraternamente. Mio fratello Mario, qui presente, vuol esserti ricordato con affetto, grato anche lui di ciò che hai fatto pel

tuo aff.mo amico G. Verga

XVI.

Catania, 6 ottobre 90

Carissimo amico,

Avevo preparato l'intera somma, cogli interessi e le spese, da mandare al Sig. Silvano Lemmi che tanto gentilmente a tuo riguardo ne ha aspettato sinora il pagamento, quando mi è giunto a Vizzini l'avviso che in una quistione rilevantissima che ho col Maestro Mascagni ed il suo editore Sig. Sonzogno pel riconoscimento dei diritti d'autore che mi ero espressamente riservati nella mia convenzione col Mascagni quando gli detti facoltà di musicare la mia *Cavalleria rusticana*, è urgente e necessaria la mia presenza a Milano. Son partito quindi immediatamente da Vizzini e son venuto qui a consultare l'amico Pacca, che mi ha confortato a star fermo nel mio diritto, che mi assicura indiscutibile, e parto domani per Milano. Ho dovuto quindi a malincuore ma necessariamente ridurre a sole 600 lire, che ti mando, le 1110 lire che avevo destinato ad estinguere il debito che ho verso il Sig. Lemmi per capitale interesse e spese, e spero fra breve mandarti il rimanente per il saldo. Scusami e fammi scusare ti prego, dal tuo gentile amico a cui non oso scrivere dopo il ritardato pagamento per mandargli solo un acconto, e intanto fatti fare il conto del resto che devo per capitale interessi e spese. Conoscendo a prova il tuo cuore e la tua impareggiabile amicizia son sicuro che vorrai farmi quest'altro segnalato favore, ed esser persuaso che è proprio la necessità di non lasciarmi soperchiare e strozzare dal Sonzogno ricco e potente che mi costringe a ritardare ancora questi pagamenti per difendere interessi che come potrai ben capire sono abbastanza rilevanti.

Ti abbraccio fraternamente, e spero vederti al ritorno di questa gita a Firenze o a Roma. Salutami tanto tuo fratello anche a nome dei miei che vogliono esserti ricordati

tuo aff. G. Verga

XVII.

Milano, Piazza della Scala, 5 - 25 ottobre 1890

Carissimo amico,

Come vedrai dall'acchiusa e dalla data del Vaglia Bancario annessovi ho tardato un secolo a spedirtela, e la ragione ne è gli imbarazzi e le sollicitazioni innumerevoli che ho avuto per la causa che ti accenno in quest'altra mia. Ora la mia vertenza col Mascagni e col Sonzogno è sottoposta alla Società degli Autori di cui fo parte, e spero con risultato favorevole al mio diritto, che il mio avvocato onorevole Panattoni mi assicura incontrastabile. Però ho dovuto subire molte spese, che quasi quasi non sapevo come fare a corrispondere almeno in parte all'obbligo che ho verso l'egregio Lemmi, e anzi ti confesso che se il Vaglia non fosse già stato *a te girato* da me per la intera somma ti avrei rimesso soltanto L. 500, pregandoti di farmi scusare ancora per poco tempo dal mio creditore, e queste 100 lire in questo momento mi sarebbero state necessarissime. Ad ogni modo scusami, caro amico mio, e fammi scusare come meglio sai e puoi. L'affare per cui son qui è rilevantissimo e di grave importanza per me che del mio lavoro mi ero riserbati i diritti, e che il Mascagni aveva riconosciuto e *confermato* in contratto regolare che trattasi adesso di fare eseguire. Ho pure due volume [sic] nuovi dal Treves ed

una commedia quasi terminata. In un modo o nell'altro spero fare onore quanto prima ai miei impegni col Lemmi e con te, ed adempiere a questi obblighi di cui il pensiero mi tormenta giorno e notte.

Ti abbraccio fraternamente

Tuo G. Verga

[a margine con inchiostro nero] Risposto da Piedimonte e inviato il vaglia al Lemmi il 28 8tto 90].

XVIII.

Milano, piazza della Scala, 5 - 18 Novembre 90

Carissimo amico,

Ti dò la notizia che so ti farà piacere poiché conosco a prova come t'interessi alle cose mie. Il Consiglio della Società italiana degli Autori ha espresso il *Parere* che il corrispettivo dovutomi dal Mascagni e Sonzogno dev'essere un tanto per cento *sugli introiti* della *Cavalleria rusticana*.

Sinora è un voto platonico, perché il Sonzogno non volle impegnarsi *per compromesso* ad uniformarsi alla decisione che avrebbe data la Società degli Autori, alla quale ci eravamo riferiti entrambi, prevedendo forse e *sentendo* di aver torto; ma ad ogni modo ne sono contento, prima di tutto per veder smentita in modo così categorico ed autorevole la pretesa del Sonzogno e l'asserzione del *Secolo* che io nulla o quasi nulla avessi a pretendere; e in secondo luogo perché dinanzi ai Tribunali, dove la questione prevedo certo dovrà essere decisa, il *Parere* espresso da un consesso così autorevole e competente dev'esser certo di gran peso. Ebbi la tua, col suggerimento datomi a nome dell'amico Cassoni, che ti prego di salutarmi, sulla somma da mandare per espresso al Panattoni. Ma intanto costui precedentemente aveva tornato a scrivermi di mandargli tosto quella qualsiasi somma che avrei creduto, purché l'avessi subito spedita, e non avendo ancora ricevuto quella tua lettera, sulle informazioni prese da due avvocati di qui primari, gli spedii subito L. 150 che mi assicurarono essere una cifra conveniente. Spero che anche il Panattoni l'abbia trovata tale. Ma ad ogni modo sono prontissimo ad aggiungere il resto, se egli vuole o se Cecconi me lo consiglia.

Mio fratello mi ha scritto di aver già fatto visita alla Sig.na Falcucci, in mancanza di sua moglie fresca di parto e di essersi messo a sua disposizione. L'ho pure raccomandato alle famiglie Vaccaro e Patriarca, e mio fratello mi scrive che cercherà di procurarle anche delle lezioni in casa Prile per la bambina di Salvatore. Essa ti è grata della raccomandazione. Ti abbraccio fraternamente Tuo G. Verga.

XIX.

Milano, Piazza della Scala 5 - 3 Febbrajo 1891

Carissimo amico,

L'informazione che mi hai dato è importantissima e può avere un gran peso nella [. . . .] in Cassazione pel rigetto del ricorso che il Sonzogno ha cercato di oppormi, onde stornarmi con tutti i mezzi e tardare più che può di rendermi quello che mi è dovuto. Te ne ringrazio assai e ti prego di ringraziare vivamente il Sig. Lemmi che è stato tantissimo e costantemente [....] cortese con me. A te poi non posso dire altro se non che sei amico *impareggiabile*.

L'essere il Pieri familiare e *scrivano*, come dice la lettera dell'Avvocato Cappelli, del Notaio Pollacchi, è causa di nullità per la procura da servire contro di me nel ricorso in Cassazione che il Pieri ha firmato qual testimonio. Tieni per te questo che ti dico, e al caso, e a suo tempo di pregherò di aiutarmi a produrre le prove di questa eccezione che aggiungeremo agli altri motivi pel rigetto puro e semplice del ricorso contrario. Con avversari di quella fatta bisogna bene combatterli passo passo. Beninteso però che il tuo aiuto non debba costarti la menoma seccatura che non vorrei abusare della tua amicizia né di quella dei tuoi amici. [non finita].

XX.

Fabiano (Provincia di Parma) - 27 luglio 1891

Carissimo Amico,

Con tutta franchezza, e proprio fraternamente dimmi se puoi farmi, senza tuo incomodo, il gran favore d'accordarmi un [sic] breve dilazione di due o tre mesi al pagamento della somma che ti devo, e che speravo poterti restituire nel prossimo agosto.

Come sai ho vinto anche in Corte d'Appello la causa che ho col Sonzogno, ma il rendiconto non sarà fatto prima di due mesi (perché questo fu il termine fissato dalla sentenza) e intanto anziché riscuotere mi tocca spendere continuamente per questa benedetta lite. Sonzogno mi ha fatto offrire L. 20.000 *a tacitazione*, ma i [sic] tutti mi consigliano a non accettare l'offerta, perché non è affatto in proporzione degli introiti che ascenderanno sinora a più di 300000 lire.

Ti prego di rispondermi prontamente in proposito, anche per decidere sul da fare, perché mi sta immensamente a cuore l'obbligo delicato e grato che ho verso di te, e non vorrei metterti in qualche imbarazzo dopo la prova d'amicizia fraterna che mi hai dato.

Potrei mandarti attualmente lire cinquecento, ed anche, facendo uno sforzo, L. 700 pregandoti caldamente d'accordarmi qualche breve dilazione pel rimanente che ti manderò insieme al saldo pel Signor Lemmi, che è un'altra spina pungentissima per me.

Credimi che sono mortificatissimo, caro amico, essendo costretto dalle circostanze a darti questa preghiera, e ad abusare ancora della tua buona e cordiale amicizia. Ma se puoi favorirmi mi faresti un gran bene.

Rispondimi sinceramente a seconda delle circostanze tue, e perdonami, continua a voler bene

Il tuo aff.mo G. Verga

XXI.

Colleretto-Parella (Ivrea) 11 Agosto 1891

Carissimo amico,

Ti scrivo di qua, dove sono coll'amico Giacosa per ringraziarti quanto puoi immaginare della tua affettuosa risposta, e mandarti un saluto. Figurati se verrei volentieri a trovarti costì a Livorno! Ma.... vi si oppongono serii motivi *economici*, ai quali bisogna fare tanto di cappello. Questi stessi motivi mi hanno impedito di fare una scappata in Sicilia, e andarvi a passare questi due mesi che devo attendere senza far nulla, il risultato della causa; poiché, come tu dici, io pure, più invecchio, e più sento il desiderio e il bisogno della casa e del luogo natio. Ma il viaggio è lungo e costoso troppo, e per il momento bisogna far pazienza, e pensare solo a concentrare tutti i mezzi e l'energia possibile per arrivare allo scopo che mi tiene da queste parti. Quanto ti fermerai tu in Sicilia? Se posso arrivare ad ottenere qualche buon risultato in tempo utile verrò a trovarti a casa tua venendo a Catania. Intanto ti saluto tanto e di cuore e ti ringrazio anche questa volta abbracciandoti fraternamente.

Statti bene, divertiti e tienmi sempre

tuo aff.mo G. Verga.

XXII.

Milano, Piazza della Scala, 5 - 9 Febbrajo 1892

Carissimo amico,

È certo che il Pieri deve essere scrivano e amanuense del notaio Bellacchi, e che addetto allo studio, ne copia le minute. Basterebbe dunque un attestato che comprovasse questa sua qualità per infirmare di nullità la procura in questione. *Sarebbe meglio*, se puoi riuscirvi, avere un certificato nella *forma prima* di cui ti mandai la bozza. Ma se ciò non si può assolutamente avere, ti prego di fare il possibile per procurarmi almeno l'attestato dinanzi al pretore che il sunnominato Pieri è addetto allo studio del notaio Bellacchi (certamente il capo dello studio è il notaio, e non vale che egli vi abbia addetto altri avvocati di cui il Pieri potrebbe figurare essere dipendente o agli stipendi) tanto più che di solito questi scrivani non hanno stipendio fisso, ma sono pagati a un tanto per pagine sulle copie che fanno delle minute notarili. E chissà che anche l'originale della procura in parola e la copia di essa, non sia di mano stessa del Pieri? — Ma ad ogni modo, replico, il capo dello studio è il notaio Bellacchi, e se il Pieri vi sta a copiare delle carte, anche se figurasse agli stipendi di qualchedun altro, è sempre addetto allo studio Bellacchi e *dipendente* del notajo stesso quale addetto allo studio.

Questo mi ha suggerito l'avvocato, e te lo comunico subito in risposta alla tua di stamane, in attesa della prossima tua risposta che attendo con l'ansia che tu puoi immaginare per l'importanza della cosa.*

E ti ringrazio di cuore, carissimo amico, e con te il Sig.r Lemmi tanto buono e cortese anche lui.

tuo aff.mo amico G. Verga

* Certificato o dichiarazione firmata da 4 testimoni idonei, che devono sottoscrivere e prestare giuramento dinanzi al Pretore.

I sottoscritti, ecc..... (indicare la paternità di ciascuno di essi, ed altre qualifiche, come di legge)

attestano

essere di loro scienza che il Sig. Giuseppe Pieri, fu Cosimo, nato a Firenze, era il giorno 9 Dicembre 1891 in qualità di scrivano o amanuense ordinario alle dipendenze del Sig. Notajo Cav. Francesco Bellacchi, fu Assunto, di Firenze, con residenza e studio in Firenze, via Bufalini N. 20 [3].

Atto di notorietà

Certificato, o attestato o dichiarazione, fatto e firmato da 4 testimonii idonei e non sospetti.

P. S.

In *ultimissimo* caso basterebbe un certificato che affermasse il Pieri copia delle minute nello studio del Sig.r notaio Bellacchi.

XXIII.

Milano, Piazza della Scala, 5 - 7 Dic.e 92.

Carissimo amico,

Prima che finisca il mese, se il diavolo non ci mette la coda, ti spedirò per vaglia sulla B.ca Nazionale il danaro che devo a te e al Sig.r Silvano Lemmi per il resto di capitale, e interessi dal giorno della scadenza sin oggi, e spese di quella disgraziata cambiale che sai.

Quindi ti prego di farmi sapere il tuo indirizzo preciso e di informarti dal Sig. Lemmi di ciò che gli devo ancora per resto di capitale, interessi a tutt'oggi e spese della detta cambiale.

La ventura ti scriverò più a lungo, perché adesso ho soltanto il tempo di buttarti giù queste due righe, appena ho la speranza di cominciare a tirare il fiato coll'accomodamento che mi pregava il Sonzogno.

Ti abbraccio fraternamente, come da fratello vero ti sei sempre comportato meco.

Tuo G. Verga.

Rispondi il più presto che puoi.

XXIV.

Milano, 22 gennaio 93

Carissimo amico,

Finalmente ho firmato oggi la transazione col Sonzogno e tiro un sospirone principalmente per potermi sdebitare con te che sei stato così buono ed affezionato amico. Sdebitarmi materialmente, che della tua cara sollecitudine, e dell'interesse che mi hai dimostrato in tutti i modi non potrei. È proprio vero che « nelle disgrazie si conoscono gli amici » come diciamo laggiù in Sicilia, e nelle contrarietà penose che ho dovuto attraversare la benevolenza tua mi è stata di gran conforto, e te ne sarò sempre grato. Ti acchiudo adesso un vaglia sulla Banca Nazionale di L. 2000, col quale ti rimborserai tu di quel che ti devo, e rimborserai l'egregio tuo amico Sig.r Silvano Lemmi che a riguardo tuo mi è stato anche così indulgente e buono. Digli che della sua benevolenza mi darà prova più gradita e sicura, se come ti pregai, al conto delle spese per quella cambiale di L. 1000, di cui fu rimborsato solo nell'ottobre 90 per L. 600, vorrà farmi il favore di aggiungere anche il conto degli interessi, che non potrei assolutamente permettere andassero a suo carico. La cambiale stessa poi, con l'altra che spedii alla scadenza, e che non ti arrivò a tempo per la rinnovazione, trovandoti ai bagni a Livorno, se l'hai ancora, mandamela di unito al pretesto e le carte relative a Catania via S. Anna 8 dove sarò sabato prossimo. Parto per via di mare, onde risparmiar tempo e denari, e mi duole solo di non potere prendere invece la via di Firenze e fermarmici qualche giorno con te perché il 26 o 27 devo essere a Catania. Ma spero di vederti al ritorno o in ottobre laggiù, se gli affari mi trattengono. Intanto avvisami del resto che ti devo certamente sul conto delle spese e degli interessi della suddetta cambiale, per cui ti prego d'intrometterti a mio nome coll'amico Lemmi.

E ringrazialo assai da parte mia che della sua bontà gli sarò sempre gratissimo.

E tienmi da fratello tuo aff.mo

G. Verga

XXV.

Catania, Via S.t Anna, 8 - 8 febbrajo 1893

Carissimo amico,

Trovo qui tornando da Vizzini ove mi sono recato appena giunto, la tua lettera e quella gentilissima dell'egregio Sig. Lemmi, che ti prego salutarmi e ringraziare nuovamente da parte mia. I miei fratelli Salvatore ed Emanuele Paolo, i Patriarca e Vaccaro, ti sono grati della buona memoria, e mi incaricano di salutarti.

Fui dolente di non veder qui l'amico Catalani, ch'era partito poco prima del mio arrivo. Spero al mio ritorno poter passare da Firenze e fermarmi qualche giorno per passarli insieme a te. Ti acchiudo qui un vaglia sulla Banca Nazionale a saldo del mio debito verso di te, cioè L. 1500 prestatemi precedentemente, L. 426.85 mandatimi a Milano, in tutto L. 1926.85. Delle quali detratte L. 1569 rimaste a te dal Vaglia di L. 2000 speditoti da Milano nel mese scorso, sono a saldo del mio dare verso di te queste 358 lire e centesimi 5, che ti spedisco adesso col detto vaglia sulla Banca Nazionale.

Del favore da te fattomi con tanta delicata e affettuosa amicizia non intendo né posso sdebitarmi per ora, caro Salluzzo, e godo di esserne sempre a te grato e riconoscente debitore come ti sono affezionato amico da fratello

Tuo G. Verga

XXVI.

Milano, 6 luglio 93

Carissimo amico,

m'affretto a rispondere alla tua di ieri l'altro. Dirai al tuo amico giornalista che sinora, purtroppo, non posso annunziargli nessun lavoro mio di prossima o lontana rappresentazione.

Ne ho più d'uno incominciato, più d'uno condotto quasi a termine, ed uno terminato del tutto. Ma sinché non l'avrò riletto, e ritoccato e non sia perfettamente contento di ciò che ho scritto, è inutile parlarne.

Sono contento che le arancie sieno arrivate in buono stato e siano piaciute. Spero vederti in Sicilia nel prossimo autunno e ti auguro intanto buone notizie da casa tua. al tuo amico potrai promettere anche che a suo tempo lo terrò informato per mezzo tuo, e dei primi, se mi deciderò a far rappresentare qualche cosa di nuovo.

Salutami gli amici, ed abbiati una cordiale stretta di mano dal tuo aff.mo amico

G. Verga

XXVII.

Catania 30 luglio 96

Carissimo amico,

Ti ringrazio di cuore, e ti prego di ringraziarmi sentitamente il gentilissimo amico Lemmi, del cordiale interessamento. Per ora non c'è bisogno di avere questo denaro, giacché ieri l'asta andò deserta, e ci vorranno un paio di mesi, mi dice l'avvocato, per venire al nuovo incanto. Intanto provvederemo sul da fare, e al caso, ti scriverò a tempo opportuno per fare questa operazione in cui il Sig. Lemmi mi dà cortesemente il suo appoggio presso queste banche. Ma intanto a te e a lui sono assaissimo grato, credimi, e all'Egregio Sig. Lemmi ti prego di dirlo meglio tu suo amico e mio *vero* e affettuosissimo.

Ti saluto anche a nome dei miei fratelli e degli amici, e spero abbracciarti fra non molto dalle nostre parti; assicuramene ti prego

tuo aff.mo G. Verga

XXVIII.

Catania 12 agosto 96

Carissimo amico,

Ti scrivo brevemente per ringraziarti della tua breve lettera. Feci i tuoi saluti agli amici Paolo e la tua gentile offerta ad Emanuele per iscritto, non avendo trovato in casa. Però finora non mi ha risposto, e suppongo che t'abbia scritto direttamente, essendo che da qualche giorno non esco di casa perché la mia povera cognata Emilia è proprio in fin di vita, e immagina se siamo tutti quanti [in] costernazione.

Ti abbraccio fraternamente, caro Mariano, e spero rivederti in settembre

tuo aff.mo G. Verga

XXIX.

Catania, 13 dicembre, 96

Mio carissimo amico,

Ti ringrazio tanto dell'amichevole premura. Poiché il Sig. Lemmi sarà di ritorno il 23 prossimo, conviene aspettare il suo arrivo. Trattieni dunque la cambiale e non rimandarla prima di sapere se potrà servire oppure no.

Quanto al rimanente mi rimetto a ciò che ti scrissi. Pagherei 2000 lire a fine marzo 1897; 1000 a fine Giugno e 1000 a fine Settembre stesso anno, se potessi avere le 4000 lire che ti dissi. Se ottenessi lo sconto per sole 3000, ne pagherei 2000 a sempre fine Marzo e 1000 a fine Giugno 97. Se infine ne avessi solo 2000 salderei per intero lo effetto a fine Marzo suddetto. La cambiale quindi dovrebbe rinnovarsi per solo lire duemila a fine Marzo con scadenza a 3 mesi (pagandone al tempo stesso io duemila in pari data) se è scontata per l'intera somma di L. 4000, e rinnovata pure per le ultime L. 1000 a fine giugno, con scadenza a fine settembre 97, pagandone 1000 alla rinnovazione suddetta. e così in proporzione se fosse scontata. Gli interessi li pagherei a parte per sole 3000, cioè ne pagherei per intero. Ora fa tu come meglio puoi, [interlineas:] 2000 in marzo e vorrei la rinnovazione dell'effetto per le ultime 1000 da pagarsi a fine giugno 1897. Ed abbiti i ringraziamenti cordiali (qualunque sia l'esito dell'affare, perché vedo e so la tua amichevole discrezione) del tuo aff.mo

G. Verga.

XXX.

[Palermo] 24 Maggio '99

Carissimo amico,

Ho avuto già la tua gradita lettera. Son contento che le arancie sieno arrivate in buono stato, ma non posso da qui dirti nulla circa alla seconda commissione che me ne dai. Prima di tutto perché temo sia già troppo tardi. Appena sarò tornato a Catania mi occuperò subito di ciò, e se faccio ancora in tempo a trovare le arance che desiderano i tuoi amici le farò spedire all'indirizzo che mi hai dato, come le prime. Intanto ti saluto cordialmente insieme a mio fratello Pietro e Salvatore Paola che sono qui con me

tuo aff.mo G. Verga

XXXI.

Catania, 22 Maggio 1901

Carissimo amico,

ho avuto la tua lettera e sono contento che mi sia giunta qui, prima di lasciar Catania. Vedrò a Roma l'amico Sonnino e sii certo che farò tutto il possibile per servirti, come io sono sicuro che Sonnino il quale ti stima e ti vuole bene farà quanto è in lui pure, se può.

Ti abbraccio cordialmente colla vecchia amicizia, e ti prego di tenermi sempre

tuo aff.mo amico G. Verga

Gli autografi di queste lettere si trovano presso la Biblioteca Universitaria di Catania. Una rilettura più attenta potrebbe dare migliori risultati, particolarmente per una lettera mutila, che va collocata dopo l'8 febbraio 1893 (XXV), e che qui trascrivo secondo il testo fornitomi dal Frasca:

.... e che questa prima messa in vendita gli provi quello che più gli ha detto, che il primo smercio di un libro, appena pubblicato, sia col Treves ed anche coll'ottimo Brigale, a quanto me ne hanno detto loro stessi, non è stato mai meno di 1600 copie, e il tirare a sole 1500 fu un errore. Barbèra dice se l'edizione si esaurisce subito se ne fa subito del pari la 2ª edizione. Ma la spesa di composizione in questo caso importa una perdita certa, e non so se Barbèra stesso, con questi criteri, sarà disposto a farla. Ad ogni modo quel che è fatto è fatto e ti prego di non parlargliene nemmeno.

Te ne ho fatto cenno soltanto per scusarmi teco se non ti mando subito le 1500 lire, e pregarti di attendermi ancora tutto il maggio a rimborsartene se ciò non ti scomoda.

Cosa farai dopo le feste di Firenze? Verrai qui? Verrai in Sicilia? Un abbraccio dal

tuo G. Verga.

Il magistrato Ignazio Salluzzo mi scrive che non si sa dare la spiegazione di come le lettere siano capitate alla Biblioteca Nazionale di Firenze e poi siano state trasferite dal Ministero della P. I. da Firenze a Catania. Non sarà stata un'altra discreta munificenza dello zio Mariano, che prima di lasciare la città dove aveva insegnato ha voluto donare gli autografi alla Biblioteca fiorentina?

Chi scrive queste poche righe di chiosa, ricorda di aver visto il ritratto di Mariano Salluzzo, nella sala dei professori del Magistero di Firenze, dal 1923 al 1934, e di averne appreso il nome dalla direttrice disciplinare del vecchio Magistero, Emma Calvo, ma allora non seppe e non poteva sospettare che quello fosse un vecchio amico di Giovanni Verga.

Luigi Russo

LE OPERE STRANIERE NEI NOSTRI TEATRI MUSICALI

Un argomento che oggi meritamente appassiona quanti s'interessano al teatro lirico. Forse — si sente nell'aria — è giunto il momento di tentare una parola conclusiva. Si tratta delle cosiddette edizioni integrali in lingua nativa: più chiaramente, del fatto che per ciascun'opera straniera si utilizzano in grande prevalenza o nella totalità assoluta voci, direttori e magari orchestre del paese di origine, cosicché si è tedeschi con Wagner e Mozart (il caso più frequente), francesi con Debussy e Ducas e forse, qualche volta, russi con Mussorgsky. Questo il punto cruciale.

In fondo cantanti stranieri ce ne sono sempre stati tra noi. Basterà consultare, per esempi, qualche annata di cronache. Vedo che nella stagione scaligera 1910-11 per il *Sigfrido* accanto a Giuseppe Borgatti (nome caro e oggi troppo dimenticato dal pubblico) c'era il tedesco Wiellmann nella parte di Fafner, e a proposito del *Cavalier della rosa* di Strauss (rappresentazione rievocata gustosamente, se pure incidentalmente, in una recentissima nota del Della Corte) [1] nomineremo la spagnuola Bori e il boemo Ludikar; con la stessa Bori, il russo Sobinoff nel *Romeo e Giulietta* di Gounod; sempre col Ludikar, la Pierrick e il Seimand nella *Ariane et Barbe-Bleue* di Dukas. Nella stagione '21-22 si dà il *Parsifal,* e Kundry è precisamente la Wildbrunn. Che se poi si desiderano esempi anteriori e proprio dell'età aurea del canto, possiamo ricordare tra tanti altri lo spagnuolo Giuliano Gayarre, ottimo interprete di Donizetti e di Bellini, la francese Celestina Marié, acclamatissima protagonista della *Carmen* al Costanzi, la tedesca Waldmann, insuperabile alla Scala nella parte di Amneris, come in quella della protagonista la boema Stolz, rimasta altresì famosa nello *Stabat mater* di Rossini. Ma questi artisti cantavano spesso in italiano (un sempre non avremmo argomenti per poterlo arrischiare), poi erano pochi e facilmente si assimilavano, si scioglievano in una compagine nostra. Affatto diverso il procedimento odierno: si tende alla specializzazione, sono interi corpi che vengono trasportati da Vienna, da Monaco, da Berlino, da Parigi, secondo i casi. Può darsi che non sempre ci sia questa corrispondenza rigorosa fra paesi e cantanti e che per esempio un tedesco figuri in un'opera francese e via dicendo; sempre in ogni caso si verifica quella che gli avversari chiamano con non felice vocabolo esteromania.

Che pensarne? È una tendenza da promuovere? da reprimere? Direi che sia anzi tutto da comprendere storicamente. E allora, una volta messi su questa via dell'intendere critico, dobbiamo vedere in essa il trapasso da una chiusa vita provinciale e na-

[1] *La Nazione* 4 febbraio 1955. Strauss era stato presente anche alle prove e il Ludikar, che sapeva bene l'italiano, aveva fatto da interprete tra lui e il direttore Serafin. Il successo dell'opera fu molto contrastato, e Strauss era mogio mogio, finché Boito, ch'era pure presente, lo rincorò ricordando i fischi ancora più tremendi che avevano accolto più di quarant'anni addietro il suo *Mefistofele.*

zionale ad un'altra di tono più veramente europeo; dobbiamo inserirla cioè in quel quadro di vaste esigenze culturali e quasi di ambizioni universalistiche, da cui l'età nostra è caratterizzata. Si adempie ad un bisogno di conoscenza. Noi non solo vogliamo sentire l'opera insueta o meno consueta, ma sentirla in quel dato modo, impossessarci di quella data tradizione storica, pienamente, senza alterazioni: i due fatti si configurano in un rapporto di progressione. In questo senso il costume ora illustrato ha un notevole valore positivo. La nostra età non è fatta per le barriere: vuole liberi scambi, vuole contatti. Speriamo che non se ne ricordino soltanto i letterati!

Per ciò appunto abbiamo salutato con gioia alcuni avvenimenti di questi anni recenti. Si ripensa anzitutto a una figura di direttore come Furtwängler, con un moto in cui l'ammirazione è pari alla mestizia del rimpianto. Egli, che venne tra noi da giovinetto,[2] tra noi è più volte ritornato nell'ultimo periodo di sua vita: numerosi i concerti, e numerose le opere che abbiamo sentito animate dalla sua bacchetta. Ricordiamo della Scala la *Tetralogia* nel marzo del '50, il *Parsifal* del marzo '51 e l'*Orfeo* di Gluck; *I maestri cantori* nella stagione ancora successiva: tutti con complessi di cantanti interamente tedeschi, salvo che nell'*Orfeo* al pari della Hilde Guden figurava come protagonista la nostra Fedora Barbieri. A Napoli si ebbe nel '50 un *Parsifal* « di altissimo tono.... ricondotto alla più severa tradizione di Bayreuth ». Così il Parente (*La Scala* 15 aprile 1950). Teniamo presente quest'ultimo scorcio « ricondotto » ecc.: dovremo tornarci sopra. Quasi tutti i cantanti erano di lingua tedesca; direttore Carlo Böhm, che nelle cronache napoletane s'incontra assai spesso, anche l'anno dopo. Avemmo nel '52 *L'oro del Reno* e la *Walkiria*; ed ecco ancora il Parente (*La Scala* 15 aprile 1952): « per la prima volta si è avuto il trasferimento in un teatro straniero dell'intero complesso, compresa l'attrezzatura scenica e fatta eccezione della sola orchestra, del Teatro wagneriano di Bayreuth. Ma l'importanza dell'avvenimento doveva consistere non tanto nell'importazione di un simile complesso (anche se ciò doveva consentire la garanzia.... di sicura autenticità dal punto di vista musicale) ma anche nella rivoluzionaria soluzione dei problemi scenici », per la prima volta sperimentata fuori di Bayreuth dai nipoti del grande compositore. E dopo tanto Wagner chiuderemo queste note affrettate sul San Carlo con alcune opere francesi: *Pelléas et Mélisende, Padmâvati* di Roussel, *L'Heure Espagnole* di Ravel nel '52, e il *Bolivar* di Milhaud nel '53; tutte sotto la direzione di Cluytens chiamato da Parigi e con cantanti quasi tutti francesi: Jean Vieuville, Robert Destain, Janine Micheau ecc.

Avvenimento veramente eccezionale fu per Firenze la settimana mozartiana del '49, diretta da Kripps e con artisti coro e orchestra dell'Opera di Stato di Vienna; avvenimento non meno importante è stato nel '54 la *Passione secondo Matteo* di Bach, eseguita dalla « Camerata accademica » di Salisburgo sotto la direzione di Bernhard Baumgartner; per non parlare del *Parsifal* della presente stagione, tanto più gradito in quanto non lo sentivamo dal lontano 1914, diretto bensì dal nostro Tullio Serafin (che pochi secondo noi uguagliano) ma eseguito da tutto un complesso tedesco. Fra questi due termini del '49 e del '54, una lunga serie di opere di Wagner, di Strauss, di Weber ecc., eseguite nel testo originale e quali meglio quali peggio riuscite.

Naturalmente noi non vogliamo elencare qui tutti gli spettacoli superbi che si sono avuti; non pochi altri ne resterebbero ancora. Il nostro è soltanto un criterio indicativo, per dire che questa immissione straniera, così deprecata da molti, ha dato frutti eccellenti.

Parrebbe dunque che tutto andasse come nel migliore dei mondi possibili; pure non è precisamente così. In realtà non si può far tacere nemmeno l'altra parte, quando

---

[2] Cfr. tra l'altro G. Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*, 1953. Willi Furtwängler, figlio dell'archeologo Adolfo, ebbe per precettore il Curtius, col quale venne in Italia e precisamente a Firenze nella primavera del '902.

eleva le sue proteste e lancia le sue accuse. Ma non si tratta, si badi, per noi di una forma di critica conciliatoristica, quella critica che vorrebbe rugiadosamente dire di sì a tutti (un po' a te e un po' a lui) e tutti viceversa poi lascia scontenti. Essa muove sempre dall'esterno, e noi vogliamo far valere esigenze intime, teoretiche. Abbiamo già detto che la nostra sete di esperienze esotiche si risolveva in un bisogno di conoscenza, e più particolarmente di conoscenza storica. Noi non vogliamo fare, Dio ci scampi, del razzismo, che sarebbe anzi fare dell'antistoria, e non diremo quindi che per gustare Wagner bisogna essere tedeschi, così come più d'uno diceva molti anni fa che bisogna essere romagnoli per risentire a pieno il Pascoli: il fatto che Wagner si eseguisce in tutti i teatri del mondo è la migliore smentita. Diciamo solo che nel paese d'origine un autore è fatalmente più studiato, in quanto si creano istituti di addestramento, si sceglie accuratamente il personale e via dicendo.

Ma anche sappiamo d'altra parte che ogni esperienza, ogni contatto che noi riceviamo allora è veramente efficace, quando crea stimoli e dispone noi stessi a fare: il moto genera moto. Guai se ci rassegniamo in perpetuo alla parte di spettatori rinunziando ad essere attori. Dante e Leopardi sono italiani, ma ciò non ha disanimato il Vossler dal tentar vie proprie, giungendo a contributi veramente notevoli. Se facessimo altrimenti, vorrebbe dire che siamo usciti dalla fase del chiuso provincialismo per entrare in quella di un fatalismo inerte.[3] Ecco ciò che ci muove. Noi non parliamo del pane tolto ai nostri artisti o della necessità di tenere alto il bel nome italico: rispondiamo ai primi obiettatori che abbiamo il cuore duro, e ai secondi che non siamo nazionalisti; non siamo mai stati. Quel che solo ci preoccupa è che non manchino note al concerto europeo. Ma ci sembra purtroppo che da un'esigenza per sé nobilissima ci vi avvii traignando verso una moda e uno snobismo: moda e snobismo che non mancano di ripercussioni anche sul terreno linguistico. Oggi non si dice Giorgio Bizet, ma Georges Bizet, e non Prospero ma Prosper Mérimée: è l'ultima sorpresa che ci ha preparato la radio durante la *Carmen* diretta da von Karajan: il colmo del ridicolo! Ripensai a Dante del Convivio: « a perpetuale infamia de li malvagi uomini d'Italia che commendano lo volgare altrui e lo loro dispregiano ».

Ci preme infine rassicurare i non esperti che quanto veniamo dicendo sull'opportunità di una nostra attiva partecipazione non contrasta in alcun modo con la teorica o le teoriche dell'interpretazione musicale. « Non c'è l'interpretazione dell'op. 111 di Beethoven, l'unica, la migliore, la perfetta » (Mila).[4] E il Copland: [5] « L'interprete dà alle note, come in una lettura, le inflessioni della sua voce »: aforisma felicissimo di un libro che pure mostra più di una falla metodologica. Subito dopo egli traccia un parallelo fra Toscanini e Kussevitzky, interpreti di prim'ordine entrambi, e pure così profondamente diversi, il primo di stampo classico, l'altro pieno d'impetuoso fuoco romantico. Noi potremmo aggiungere per nostro conto lo Chopin di Cortot e lo Chopin di Paderewski, che abbiamo sentito ambedue direttamente: sebbene in questo caso una preferenza ci sia, e sia precisamente per l'ultimo, non vellutato e un po' salottiero, ma pieno di maschio vigore.

Il Parente, è noto,[6] risolve l'interpretazione musicale sul piano della tecnica. La stessa sensibilità sarebbe in funzione di questa tecnica, volta a far risorgere il documento in tutta la sua integrità. L'interprete sarebbe un eroe tutto consacrato al suo

---

[3] Bologna, la città dove ha insegnato Martucci, dove è nato e si è formato Respighi e che ha aperto per prima le porte a Wagner, città un po' in penombra se si vuole, ma solida e fattiva, ci sembra conservi sotto questo rispetto una fisonomia sua propria: le esecuzioni nostrane superano forse quelle straniere, che pure non mancano.

[4] *Libertà dell'interpretazione musicale* in « Belfagor », novembre 1946, raccolto in *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi 1950.

[5] Arton Copland, *Come ascoltare la musica*, trad. M. Galli De Furlani, Garzanti 1954.

[6] *Il problema dell'interpretazione* in *La musica e le arti*, Bari 1936.

autore; agirebbe su una falsariga, senza libertà propria.[7] Pure, se non c'inganniamo, anch'egli in qualche modo accenna in altri punti a questo accento personale.

Una varietà dunque che non sia capriccio, una libera competizione si può avere, e anzi si deve avere. Solo che si creino, naturalmente, le condizioni più opportune. Nel '52 si dettero a Roma *Le nozze di Figaro* dirette da Gui e con artisti italiani. L'esecuzione non finì di piacere: « la sua bacchetta molte volte è resultata senza quello scintillio e quella precisione che Mozart esige.... molti hanno ripensato con nostalgia alle esecuzioni mozartiane che curò Joseph Kripps con il teatro di Vienna » (il complesso già nominato; vedi *La Scala*, 15 marzo 1952). Francamente il critico non aveva tutti i torti. Con tutto il rispetto per l'insigne direttore, noi non crediamo che egli sia fatto per risentire vivacemente un autore come Mozart, e in ispecie l'opera in cui lo « scintillio » è più manifesto; la più fusa, la più perfetta, tutta levità, senza quel dualismo di comico e di tragico che si avverte, sia pure in forma residuale, nel *Don Giovanni*. Ma ciò dice soltanto, se mai, che bisogna tener maggior conto delle affinità e diversità di temperamento fra dirigenti ed autori, e che Mozart esige, anche nei cantanti, una preparazione lunga e seria; cosa difficile, ma non impossibile.

Per Wagner (ci si perdoni questa insistenza un po' ossessiva sul sommo operista, ma egli rappresenta quasi il pernio della questione) i fautori delle edizioni in lingua originaria recano l'argomento che nella versione italiana viene a mancare una corrispondenza di accentuazione, di ictus tra musica e parola. L'osservazione non è priva di fondamento, quando si ricordi che Wagner è anche l'autore dei suoi libretti. Ma nemmeno bisogna sopravvalutare. « Le opere tradotte sono opere tradite »; sia pure, ma guardiamo anche all'entità del tradimento. Si vorrà forse mettere in dubbio che interpretazioni felici fossero quelle del Borgatti, e anche del Calleia?

Conclusione. Si ricorra dunque, quando è davvero il caso, ad esecuzioni straniere: ho già detto che questo è momento europeo, e noi non possiamo scardinarci dalla storia. Ma insieme si cerchi di ampliare quanto più è possibile il repertorio dei nostri artisti, né si lascino inaridire le loro sorgenti di canto e vanificare tradizioni già formate; tanto più che all'altro bisogno può oggi in qualche modo sopperire anche la radio.

Buona cosa, come veicolo di contatti, ci sembrano le esecuzioni miste, e ottima l'avvicendarsi di più persone sul podio direttoriale: unico modo per sottoporre l'orchestra a una ginnastica assidua e renderla trasmutabile per tutte guise. È quanto fortunatamente si sta facendo. Nel 1911 vedo alla Scala un solo direttore, il Serafin; due, lo stesso Serafin e il Panizza, nel 1922 all'indomani della tournée in America con Toscanini, sette nel '50, nove nel '52; e anche il numero delle opere è cresciuto a dismisura: otto nella stagione 1910-11, delle quali quattro italiane e quattro straniere; nel '52, a tacere dei balletti, ventiquattro, di cui undici straniere e tredici italiane.

Il voto con cui mi piace chiudere questi rapidi cenni (voto un po' strano, se si vuole, ma non privo di un suo valore simbolico) è che venga presto il giorno nel quale un complesso tedesco passi le Alpi per darci il *Rigoletto* e uno nostro a sua volta si avvii al Reno per eseguire il *Lohengrin*. Questo sì che sarebbe davvero universalismo culturale. Ma bisogna riconoscere onestamente che oggi come oggi l'orologio va indietro per noi.

RICCARDO RUGANI

---

[7] Notiamo di passata che proprio questa valutazione diversa dev'essere l'origine dei diversi giudizi sulla tradizione bayreuthiana, che il Parente elogia come ispirata a grande austerità (lo abbiamo visto) e della quale il Mila scrive invece quanto segue, e forse non del tutto a torto nell' *Introduzione all'« Autobiografia » di R. Wagner* (« Belfagor », settembre 1951): « Forse non è lontano il giorno in cui in nessun teatro del mondo le opere di Wagner si rappresenteranno così male come a Bayreuth: incartapecorite nell'angustia di una tradizione decrepita »; se anche aggiunge subito dopo con coscienza storicistica: « ma senza Bayreuth non avremmo avuta nessuna delle buone interpretazioni dei teatri liberi ».

L'interpretazione musicale poi è uno degli argomenti più spinosi e dibattuti; vedi in proposito: *Atti del I Congresso Internazionale di Musica*, Firenze 1935, p. 250 e sgg.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

UN ONESTO DISCORSO CONTRO L'U.E.O. *

Signor Presidente, Onorevoli Senatori.

Ammiro ed invidio coloro che su questa tormentosa questione hanno una opinione recisa e che mette in pace la loro coscienza, sia essa il frutto di una meditata convinzione sia che l'abbiano ricevuta ed accettata per convenienza e disciplina di partito. Quanto a me, qualunque sia il voto che darò, sarò sempre tormentato dal dubbio di aver commesso un formidabile errore. Noi tutti, infatti, stiamo partecipando ad un giuoco d'azzardo il cui esito potrebb'essere la distruzione del nostro paese, di mezza Europa, di molta parte del genere umano in conseguenza di un atto di follia di qualcuno, atto di cui non possiamo misurare la probabilità né prevedere certamente l'autore.

Stupisce, quindi, che tanta parte delle discussioni che sono state fatte intorno agli accordi sottoposti al nostro esame si siano aggirate su taluni aspetti giuridico-politici, ma formalistici ed estrinseci, e non siano penetrate in quello che è il loro nucleo sostanziale. Si è molto disputato se l'Unione Europea Occidentale sia o non sia una reincarnazione della Comunità europea di difesa; se l'U.E.O. sia un passo avanti od un passo indietro sulla via dell'unificazione politica dell'Europa; se i protocolli integrativi del Trattato di Bruxelles del marzo '48 limitino o non limitino la sovranità degli Stati aderenti ed in qual misura ne violino le Costituzioni. Argomenti che sarebbero molto interessanti se fosse certo che la politica mondiale, di cui quegli accordi sono parte, assicuri la sopravvivenza dell'Europa; ma che di fronte a questo pauroso enigma hanno tanto valore quanto le dispute dei teologi bizantini in Santa Sofia, mentre gli eserciti mussulmani erano alle porte della città. Ognuna di quelle questioni non ha che un'importanza subordinata alla soluzione della vera e sola questione centrale che è questa: la ratifica degli accordi di Parigi rende più probabile o meno probabile lo scoppio di una terza guerra mondiale; l'avvicina o l'allontana?

Poiché l'on. Ministro degli Esteri.... mi duole che dovrò spesso rivolgere le mie parole all'ombra del Ministro degli Esteri perché la sua persona fisica è impegnata in un'altra battaglia, ma non ho potuto rinviare questo discorso per non cagionare altri inciampi nell'ordine dei nostri lavori.... poiché, dicevo, l'on. Ministro degli Esteri è un insigne fisiologo, e quindi uno studioso delle reazioni che certi stimoli eccitano in un organismo vivente, io mi sarei aspettato che proprio questo sarebbe stato il punto che i suoi discorsi avrebbero illuminato: gli effetti psicologici e fisiologici che la ratifica degli accordi di Parigi presumibilmente avrebbe avuto sull'organismo vivente dell'Europa. Che quegli accordi siano o non siano la naturale conseguenza del Patto Atlantico; siano o non siano conformi ad altri dei tanti patti conclusi fra Stati Uniti e paesi europei e da questi *inter se*; che mirino o non mirino a realizzare l'unità politica di una parte dell'Europa: questi sono soltanto elementi di contorno del fatto principale, cioè delle reazioni che la ratifica avrebbe suscitate.

---

* Seduta al Senato del 26 febbraio 1955. Ringraziamo il senatore Jannaccone di averci onorato di riprodurre il suo discorso su questa rivista. (L. R.).

Nel suo discorso alla Camera dei Deputati l'on. Ministro degli Esteri disse: « La ratifica degli accordi di Parigi non esclude nessuna possibilità perché non dà origine a nessun atto irreparabile; essa sarebbe pericolosa solo se l'URSS ed i suoi alleati volessero decidere di considerarla tale ad onta della sua obiettiva realtà che è quella che sola dev'essere considerata in questo momento ». L'on. Ministro, dunque, vedeva gli accordi di Parigi come un elemento neutro nella situazione europea; come una sostanza che, introdotta nell'organismo dell'Europa, non avrebbe dovuto cagionare nessuna reazione, salvo che qualcuno, con una simulata allergia, avesse finto di risentirne un danno.

Ma era esatta questa concezione? Tanto poco esatta che i fatti immediatamente la smentirono; e non poteva essere altrimenti perché gli accordi di Parigi modificano sostanzialmente la struttura politica dell'Europa. L'accordo che integra e modifica il Trattato di Bruxelles del '48 importa l'adesione dell'Italia e della Germania alla comunità di difesa che quel Trattato costituiva, e sopprime uno dei principali scopi ch'esso aveva, il prevenire e contrastare la ripresa di una politica tedesca di aggressione, com'era esplicitamente detto nel preambolo e nell'art. 7 del Trattato, ora modificati dagli articoli 2 e 4 del Protocollo d'integrazione.

Ugualmente, l'adesione della Repubblica federale tedesca alla NATO, oggetto del secondo accordo da ratificare, introduce la Germania di Bonn in una più ampia comunità internazionale di difesa, e quindi eventualmente di offesa, dalla quale prima era esclusa.

Sarebbe un negare l'evidenza il dire che questi profondi mutamenti nello *status* della Germania occidentale non alterino la situazione politica europea e mondiale. Tanto l'alterano che gli effetti allergici si sono manifestati con grande virulenza proprio, e prima, in Francia; perché il riarmo della Germania annulla per la Francia la principale ragione per la quale il Trattato di Bruxelles era stato concluso. Il rigetto della CED, le tempestose discussioni sulla U.E.O., l'esigua maggioranza in suo favore alla Camera dei Deputati, la lunga crisi ministeriale sono le prove evidenti del malessere cagionato in una parte dello stesso Occidente dal reinserimento attivo della Germania nella struttura politica europea.

Come avrebbero potuto le stesse, e maggiori, reazioni non manifestarsi ad Oriente? All'URSS il Trattato di Bruxelles del '48 giovava perché teneva a freno la Germania; e la NATO senza Germania poteva lasciarla, sino ad un certo punto, indifferente. Ma questi accordi di Parigi tendono a mettere le forze armate tedesche, e quindi eventualmente quelle della U.E.O. e della NATO, alle porte dell'URSS; e come potrebbe questa non preoccuparsene? La reazione era immancabile ed ha mutato il corso che alla politica interna ed estera dell'URSS era stato dato dopo la morte di Stalin. Il potere è passato nuovamente nelle mani dei generali; il potenziamento dell'industria pesante, e quindi anche degli armamenti, è ridiventato lo scopo principale dell'attività economica. Bisogna quindi freddamente riconoscere che la ratifica degli accordi di Parigi avvicinerebbe il pericolo della esplosione della guerra.

* * *

Sin qui, onorevoli Colleghi, ho esposto semplicemente fatti; e mi lusingo che la esposizione sia stata obbiettiva, imparziale e coerente. Non ho pronunciato nessun giudizio né etico, né politico, né giuridico, né mi propongo di pronunciarne in seguito. La conclusione che la ratifica degli accordi di Parigi avvicina il pericolo di una conflagrazione mondiale è della stessa natura di quella cui giunge un clinico quando dal funzionamento e dalle reazioni d'un organismo malato argomenta l'avvicinarsi della crisi salutare o mortale. Per combattere tale conclusione non c'è che un solo mezzo, e semplicissimo: dimostrare con uguale obbiettività e coerenza che gli accordi di Parigi allontanano la guerra. Non dubito menomamente che questa sia stata la convinzione dei Ministri degli Esteri che li hanno firmati; ma nel discorso del nostro Ministro alla Ca-

mera dei Deputati non trovo la prova che sia stata una convinzione ragionata. « Pur non sottovalutando queste obbiezioni ed osservazioni — rispose su questo punto l'on. Martino ai critici degli accordi — è doveroso considerare non solo quello che potrà accadere se gli accordi di Parigi continueranno a fare la loro strada ma anche quello che accadrebbe se per una qualsiasi ragione fallissero.... Sospesa la ratifica degli accordi, la situazione rimarrebbe invariata. Essa, anzi, si aggraverebbe a danno degli Stati occidentali, perché questi Stati avrebbero dato la prova di aver tentato, ma di non esser riusciti, ad unirsi più intimamente ».

Dunque: l'on. Ministro degli Esteri non escludeva che la ratifica degli accordi potesse accrescere il pericolo di guerra: suggeriva però ch'essa avrebbe rafforzata l'Europa occidentale reintroducendo nella sua struttura una Germania armata. Ma è pensabile che l'on. Ministro non si sia reso conto che il riarmo della Germania rovescia il significato del Trattato di Bruxelles, estende la portata della NATO, e quindi altera profondamente lo stato dei rapporti fra Occidente ed Oriente? Per dissimulare questo fatto, l'on. Ministro è stato costretto a considerare il riarmo tedesco unicamente come un fatto interno del mondo occidentale, come un affare di famiglia di alcuni paesi europei. « Tutto si riduce — egli disse alla Camera dei Deputati — alla valutazione del riarmo tedesco, anzi del problema tedesco. Esiste veramente nella storia di Europa un problema che, prima di essere territoriale, è un problema etico-politico. C'è stata una fase tragica nei rapporti fra la Germania e l'Europa. Non bisogna ripetere quegli errori, per cui è necessario restituire, innanzitutto, la sovranità alla Repubblica Federale che la desidera ed è in grado di assumerla. È stato detto che il riarmo della Repubblica Federale è l'elemento più importante degli accordi di Parigi, è il pilastro principale della Unione a cui tali accordi hanno dato origine. Va detto più esattamente che quel che ha più valore è la possibilità offerta alla Germania di partecipare attivamente — in un quadro istituzionale — alla comune vita dell'Europa. Il riarmo non è che una condizione di questa partecipazione ».

Così disse l'on. Ministro, ed è facile vedere come a questo punto egli, con quell'artifizio rettorico che consiste nel mutare inopinatamente l'oggetto del discorso, tralascia di considerare il riarmo tedesco come eventuale fattore di una guerra mondiale per presentarlo come condizione di un inserimento pacifico della Germania nel concerto europeo; e tace delle conseguenze della sua partecipazione al Patto Atlantico per parlare della sua partecipazione alla « comune vita » dell'Europa, cioè principalmente alla sua vita economica e culturale. In altre parole, l'on. Ministro cala il sipario sul quadro degli antagonismi mondiali per rialzarlo su quello della convivenza europea quale ce la rappresentano gli assertori del movimento federalista. Secondo questa concezione, che fu impersonata dal trinomio Adenauer - De Gasperi - Schumann quando questa tramontata costellazione politica era al suo zenith, l'unità politica dell'Europa sarebbe il mezzo per prevenire altre guerre cagionate da attriti tra la Francia e la Germania; la CED con la sua struttura supernazionale, avrebbe in gran parte realizzato questo intento; l'U.E.O. dovrebbe raccogliere e mirare a riunire i fili spezzati dalla caduta della CED. Se l'on. Ministro degli Esteri — e forse più che lui altri membri del Governo — credono che l'U.E.O. possa e debba servire a questo, la loro illusione sarebbe madornale, perché la caduta della CED proprio in Francia e gli ulteriori svolgimenti della politica francese hanno dimostrato l'attuale inanità di quella concezione.

Io ammiro e invidio, oltre coloro cui ho accennato nelle prime parole di questo discorso, anche quelli che hanno una grande fede nell'unificazione politica dell'Europa e nel costituirsi di una ampia autorità sovranazionale come mezzo per impedire guerre e creare un vasto mercato d'interessi comuni. Quale e quanto sia il mio rispetto per questo ideale, ma anche quale e quanto sia il mio scetticismo verso una sua attuale realizzabilità, l'ho già detto in parecchi scritti e discorsi, e non starò qui a ripeterne le ragioni per non divagare da quello che, secondo me, dev'essere il nocciolo sostanziale della presente discussione. Ma non posso tacere che il pensiero dei federalisti è un pen-

siero ottocentesco che poteva essere plausibile sino alla guerra del 1914, ma che da allora ha perduto ogni reale consistenza. Non per nulla noi chiamiamo mondiali le due ultime guerre; e non già perché vi abbiano partecipato contingenti di eserciti di più continenti, ma perché la forza che le ha scatenate è stato uno squilibrio di potenza non già tra la Francia e la Germania soltanto, e nemmeno tra la Germania e la sola Europa, ma tra la più grande Germania che il nazismo vagheggiava ed il resto del mondo. Altrimenti perché mai gli Stati Uniti d'America e la Comunità dell'Impero britannico vi si sarebbero impegnanti così a fondo? E se mai scoppiasse una terza guerra, essa sarebbe ancora più mondiale delle due precedenti, perché vi parteciperebbero quasi tutt'i popoli asiatici ed alcuni di quelli del Medio Oriente e degli africani, desiderosi di consolidare le loro recenti strutture nazionali. Il volere, come i federalisti vogliono, l'unificazione politica di una piccola parte dell'Europa centrale per prevenire un'altra guerra fra la Germania e la Francia è, allo stato delle cose, un'idea ingenua, sia perché né l'una né l'altra si sottometterebbero permanentemente ad un'autorità sovranazionale, sia principalmente perché l'antagonismo franco-tedesco non è ora una questione attuale. Se anche ne avessero la forza, né ora né per molti anni a venire la Francia potrebbe attaccare la Germania perché glielo impedirebbero l'Inghilterra e gli Stati Uniti, e la Germania non potrebbe attaccare la Francia perché darebbe all'URSS la migliore occasione per saltarle addosso. La questione attuale non è questa; la questione attuale è la probabilità di una guerra fra l'URSS e la Germania occidentale quale avamposto avanzato degli Stati Uniti in Europa, e quindi fra l'URSS e tutti gli Stati aderenti alla NATO.

* * *

L'on. Ministro degli Esteri, come ho già detto, non ha dimostrato che questa probabilità non sia accresciuta e ravvicinata dagli accordi di Parigi, ed ha preferito scantonare nella esposizione dei vantaggi della reinserzione della Germania nella vita europea; il che è tutt'altra questione.

Ma son noti gli argomenti che si adducono per sostenere che gli accordi di Parigi siano uno strumento di pace anziché uno stimolo alla guerra. Si dice, in primo luogo, che il riarmo della Repubblica Federale tedesca è inevitabile e che gli accordi di Parigi lo raffrenano e lo controllano, mentre la mancata ratifica lo lascierebbe avvenire senza freni e senza controlli e nella più ampia misura consentita dalla potenza industriale tedesca e dagli aiuti americani. E questo è in gran parte vero. Nel mondo moderno la nemesi della guerra è appunto questa: che tanto più i vincitori hanno atterrato i vinti tanto più debbono poi aiutarli a risollevarsi per riparare i profondi squilibri di ricchezza e di potenza che la loro caduta ha prodotti con danno dei vincitori stessi.

Due volte gli Stati Uniti hanno dovuto rimettere in forze la Gemania vinta; e se, per ipotesi, in una terza guerra mondiale la Repubblica stellata abbattesse la sovietica, dovrebbe poi soccorrerla e riarmarla, così formidabile diverrebbe altrimenti la strapotenza tedesca. Ed è perciò che la Gran Bretagna, dapprima riluttante, si è decisa, pur con parecchie riserve, ad inserirsi nel concerto europeistico diretto dall'America ed ora desidera la ratifica degli accordi di Parigi: per potere, con la sua abituale tattica temporeggiatrice e compromissoria imbrigliare l'impulsività americana e smorzare le esigenze tedesche. Ed è perciò che Mendès-France propose il pool degli armamenti: per sorvegliare efficacemente il riarmo della Germania affinché non oltrepassasse i limiti fissati dai Trattati.

Ma ciò non toglie che il riarmo tedesco, controllato o non controllato, alteri l'equilibrio di forze che già s'era formato, e quindi induca l'URSS ad accrescere i propri armamenti per ristabilirlo. E poiché per l'art. 3 del Trattato dell'Atlantico del Nord tutte le parti contraenti, operando individualmente e congiuntamente, sviluppando in maniera continua ed effettiva i propri mezzi e prestandosi reciproca assistenza, debbono mantenere ed accrescere la loro capacità individuale e collettiva a resistere ad un'aggres-

sione armata, è ovvio che l'accrescimento dell'apparato bellico sovietico, conseguenza del riarmo tedesco, sarà a sua volta cagione di un aumento degli armamenti di tutt'i paesi della NATO. Ora, un continuo incremento del potenziale bellico di entrambe le parti avvicina sempre più il pericolo di una rottura, perché lo sforzo contrapposto non può durare all'infinito. È stato detto che la scorta di bombe termonucleari di uno degli antagonisti è ormai giunta al punto di saturazione perché sufficiente a sterminare tutta la parte avversaria, uomini e cose. Non è questo un incitamento all'altro antagonista a raggiungere anch'esso il proprio punto di saturazione? e non avvicina il momento in cui uno dei due, per salvare sé stesso, cerchi di essere il primo a sterminare l'altro?

* * *

No, si ribatte. La NATO e l'U.E.O. hanno uno scopo puramente difensivo, onde non v'è ragione che l'URSS accresca i suoi armamenti perché, se non sarà l'aggressore. non sarà certamente l'aggredito. Per gli articoli 5 e 6 del Trattato dell'Atlantico del Nord « un attacco armato portato contro qualcuna delle parti in Europa o nell'America del Nord sarà considerato come un attacco diretto contro tutte le parti e in conseguenza ciascuna di esse, nell'esercizio del diritto di legittima difesa riconosciuto dall'art. 51 della Carta delle Nazioni Unite, assisterà la parte attaccata intraprendendo subito quell'azione che giudicherà necessaria, compreso l'impiego della forza armata, per ristabilire e mantenere la sicurezza nell'Atlantico del Nord ». Se non vogliamo trastullarci con le parole ma guardare la realtà dei fatti, dobbiamo riconoscere che in questo eventuale *bellum omnium contra omnes* sarà impossibile riconoscere gli aggressori e gli aggrediti. D'altronde in ogni conflitto armato, rissa d'individui o guerra di popoli, l'aggressore sempre sostiene e sempre ha sostenuto di essere stato aggredito o minacciato in tal modo da far ritenere imminente l'aggressione, e quindi di essersi trovato in condizioni di legittima difesa ed in stato di necessità. Non c'è cosa più difficile, ed in fondo più inutile, che ricercare chi sia l'aggressore e chi l'aggredito quando sono molte le parti in conflitto e questo è già scoppiato. Forse che all'ONU è riuscito pronunciare un tal giudizio nelle recenti guerre di Corea, di Cina e di Indocina? La discriminazione fra l'aggressore e l'aggredito nei grandi conflitti della storia è una di quelle « ardue sentenze » che Alessandro Manzoni prudentemente e un po' maliziosamente affidò ai posteri, perché egli stesso non sapeva come cavarsela con Napoleone. Senonché i posteri non pronunciano mai queste « ardue sentenze », perché ogni generazione ha i suoi propri problemi assillanti, e quelli che ha ricevuti dal passato li tramanda alle generazioni successive. Forse che dopo centotrent'anni noi abbiamo quel giudizio univoco su Napoleone che Manzoni ci chiedeva? e dopo duemila anni ne abbiamo uno definitivo su Giulio Cesare? Neppure per sogno: abbiamo ancora tanti e disparati giudizi quanti ne avevano i loro contemporanei e gli storici più vicini ai loro tempi.

Poiché, dunque, sarebbe vano aspettarsi che un conflitto mondiale sia evitato o troncato da una decisione dell'ONU o di altra assise internazionale sulla responsabilità dell'aggressione; e poiché la « legittima difesa » può giustificare anche un'azione preventiva da parte di chi ha fondate ragioni di temere di essere imminentemente aggredito, l'affermazione che l'art. 3 del Patto Atlantico renda la NATO e l'U.E.O. puri strumenti di difesa è una semplice dichiarazione verbale ma non ha un contenuto certo e concreto, perché una linea netta di distinzione tra la difesa e l'offesa nella maggior parte dei casi non esiste. Mancandoci quest'elemento di giudizio, possiamo e dobbiamo però chiederci da qual parte è più probabile che si produca il fatto capitale del conflitto; e, per parlare senza infingimenti, se è più probabile che il lancio della prima bomba termonucleare — qualora l'uso di quest'arma non sia stato precedentemente soppresso — venga dai cieli d'Occidente o da quelli d'Oriente.

Non si tratta, ovviamente, della probabilità matematica di questi due avvenimenti, che non è misurabile, ma della loro probabilità empirica, di quella cioè che può desumersi da fatti già avvenuti o che molto verosimilmente possono ancora avvenire. Ed al-

lora, considerando che uno degli antagonisti già una volta ha posto termine ad un conflitto col lancio di due bombe atomiche, che numerosi esperimenti di bombe termonucleari sono stati compiuti sul mare libero senza troppi riguardi alle vite umane che potevano trovarsi nel loro campo d'azione, che ripetutamente esso ha proclamato la sua insuperata ed insuperabile superiorità in bombe ed altre armi termonucleari; se si considera che ora anche la Gran Bretagna si appresta a fornirsi di questi mezzi di distruzione, si dovrebbe purtroppo concludere che la prima azione sterminatrice verrà dall'Occidente, perché è ben difficile che il più forte rinunci a far uso della propria forza e deliberatamente si esponga al rischio di essere distrutto mentre ha i mezzi per salvarsi. Ben è vero che quel grave documento che è il recente « Libro bianco » inglese sulla difesa proclama che « i nuovi armamenti serviranno di antidoto alla guerra, perché se l'Europa non si servisse di tutto il peso della propria potenza nucleare potrebbe difficilmente essere protetta da una invasione e da una occupazione; e poiché la forza militare del mondo comunista continua a crescere con un ritmo allarmante, occorre provvedere alla propria difesa con la speranza che dalla universale certezza che una guerra di grandi proporzioni sarebbe catastrofica per entrambe le parti possa sorgere la pace ». Ma queste parole del « Libro bianco » non fanno che confermare quello che ho detto poc'anzi, e cioè che una linea netta di distinzione fra difesa ed offesa non esiste, e che il riarmo tedesco avrebbe prodotto una serie di reazioni a catena sino a raggiungere un punto di saturazione da entrambe le parti. A questo punto può darsi — e sarebbe l'ultima disperata speranza — che il reciproco timore, la saturazione della paura, come ha detto Churchill, imponga il disarmo, o quanto meno la rinuncia alle armi termonucleari — ma può anche darsi che la grande paura esploda in pazzia e che il reciproco sospetto induca una delle parti ad affrettarne l'impiego. Si tenga presente che il programma esposto nel « Libro bianco » inglese è la realizzazione e lo sviluppo di quello tracciato nel maggio '54 dal Maresciallo Montgomery, vice-comandante supremo delle forze alleate in Europa. Disse allora il Maresciallo Montgomery di non essere d'accordo con coloro che prevedono che in una prossima guerra non saranno impiegate le armi atomiche. « La mia opinione — soggiunse — è che la paura delle armi atomiche è oggi un solido elemento per sconsigliare la guerra; ma, detto ciò, bisogna aggiungere che, una volta scoppiata una guerra, è molto probabile che ambedue le parti impiegheranno le armi nucleari. Si ricordi — concluse — che una grande guerra che coinvolga le maggiori Potenze può scoppiare in qualunque momento, anche quasi per sbaglio ».

È vero che, per togliere ai comandanti militari l'occasione di commettere un siffatto « sbaglio », un Consiglio di Ministri degli Esteri dei paesi della NATO precisò che la decisione sull'impiego delle armi nucleari sarebbe spettata ai governi e non ai capi militari. Ma quanto valgono queste riserve? « Cosa fatta capo ha »; ed una bomba atomica gettata per isbaglio non si può richiamare indietro, con tutte le sue conseguenze, allo stesso modo di una batteria di cannoni che abbia per isbaglio passato il confine e sparato qualche colpo. E d'altronde, come potrebbe un governo assumersi la responsabilità di esporre il proprio paese allo sterminio vietando ai capi militari un'azione bellica ch'essi invece giudicano necessaria alla sua salvezza?

D'altra parte, se quest'insieme di fatti e di condizioni potrebbe far ritenere probabile che i primi angeli armati dell'apocalisse muoveranno dall'Occidente a gettare sul mondo le sette fiale dell'ira divina, un altro complesso di fatti e di condizioni potrebbe far ritenere anche più probabile ch'essi muoveranno dall'Oriente. Deciso il riarmo della Germania, preparati i nuovi apprestamenti bellici della Gran Bretagna, all'URSS, che si trova oramai nel cuore dell'Europa, potrebbe sembrar conveniente prevenire il compimento dell'uno e degli altri con un'azione facile e fulminea. Dovrebbe trattenerla il timore della rappresaglia americana; ma, mentre il rischio degli effetti della rappresaglia non sarebbe maggiore di quello dell'iniziativa della parte avversa, il vantaggio di prevenire quest'iniziativa sarebbe enorme perché distruggerebbe tutto il baluardo difensivo dell'Europa centrale. In questo baluardo sarebbe compresa anche l'Italia.

* * *

Onorevoli colleghi,

se il mio discorso si fermasse a questo punto, sembrerebbe che io avessi già dichiarato il mio voto, e rimarrebbe senza spiegazione quel tormentoso dubbio di commettere in qualunque caso un formidabile errore, che confessai sin da principio.

Bisogna, quindi, che dopo aver esaminato i probabili effetti di una ratifica degli accordi, io esamini anche con la medesima obbiettività i probabili effetti di una mancata ratifica.

Su questo argomento il discorso dell'on. Ministro degli Esteri nell'altro ramo del Parlamento fu, come ho già detto, oltremodo sommario, generico ed elusivo. Ma poiché da allora ad ora sono avvenuti altri fatti di grande rilievo — la crisi francese, i mutamenti nella politica russa, alcune manifestazioni tedesche e specialmente, per noi, i recenti colloqui di Londra — confidiamo che l'on. Ministro potrà e vorrà meglio illustrare le conseguenze di una ipotesi che forse due mesi addietro gli era sembrata trascurabile.

Proviamoci intanto a farlo noi stessi. E innanzi tutto è opportuno distinguere tre casi: che il diniego della ratifica venga dalla Germania, venga dalla Francia o venga dall'Italia, perché diversi sono gli effetti che ne seguirebbero.

In questo stesso momento anche nel Bundestag tedesco si discute sulla ratifica degli accordi di Parigi. Benché la situazione parlamentare del Cancelliere Adenauer sia ancora abbastanza forte, molto forti sono anche le correnti che, nel parlamento e fuori, contrastano la sua politica. La contrastano tutti quelli che, fra gli stessi tedeschi, sono avversi al riarmo della Germania perché paventano che, nonostante i controlli e l'asserita democratizzazione delle istituzioni e dell'esercito, risorga un militarismo guidato da quegli uomini del nazismo, che già hanno rioccupato posizioni importanti nella Repubblica federale.

La contrastano tutti quelli che vedono avvicinarsi ed acuirsi il pericolo di un'altra conflagrazione mondiale nella quale la vittima immancabile, e più esposta, sarebbe la Germania che, per la terza volta in pochi anni, perderebbe la sua ricostituita prosperità.

La contrastano ancora tutti quelli che con l'adesione della Repubblica federale al Patto Atlantico vedono tramontare la speranza della riunificazione tedesca, supremo desiderio di tutto il popolo di qua e di là dalle linee di demarcazione. La contrastano tutti quelli che inorridiscono all'idea di una lotta fratricida o di una rivoluzione sanguinosa che, per la Germania divisa, sarebbero le inevitabili conseguenze d'un conflitto fra Oriente ed Occidente.

Qualora trionfassero queste correnti oppositrici della politica del Cancelliere — e la stella di Adenauer è piuttosto vicina al tramonto — gli accordi di Parigi non avrebbero più ragion d'essere, perché la Germania stessa rinunzierebbe ad inserirsi nella compagine e nella politica del Patto Atlantico. La mancata ratifica tedesca non implicherebbe né specifiche responsabilità né danni immediati per l'Italia, salvo per i federalisti il dispiacere di vedere sfumare l'integrazione politica dell'Europa; la quale, d'altra parte, sarebbe resa vana proprio dalla ratifica che accrescerebbe la probabilità di un conflitto sterminatore. Risorgerebbe però il pericolo di una incontrollata espansione della potenza della Germania e fors'anche di un suo accordo con la Russia: accordo tutt'altro che estraneo al corso della politica tedesca, che Bismarck caldamente raccomandava, che Hitler in un primo tempo riprese, e del quale ancor oggi non sono forse spezzati tutti i fili perché probabilmente sono intenti a riannodarli importanti personaggi politici e militari dell'antico regime che vivono ed operano così nella Germania occidentale come nell'orientale. In questa eventualità, che è presumibile sia stata considerata anche nei colloqui di Londra, l'Italia non potrebbe non conformare la sua condotta a quella dell'Inghilterra, unica potenza europea capace di fronteggiarne le conseguenze.

Diverse sarebbero le conseguenze della mancata ratifica da parte della Francia. Questa avrebbe una validissima ragione per negarla; ed è che il riarmo della Germania, con la sua accessione al Trattato di Bruxelles ed al Patto Atlantico, capovolge i presupposti per i quali quei due trattati furono conclusi; ed accresce imprevedutamente le obbligazioni e le responsabilità che possono derivarne in tale misura che ognuno degli Stati aderenti, ma la Francia in particolare, potrebbe immediatamente ritirarsene, senza aspettare il compimento dei vent'anni della NATO e dei cinquanta della U.E.O. È probabile che il desiderio di non perdere i vantaggi sperati dall'accordo per la Saar, la convenienza di non rompere l'intesa con l'Inghilterra, il timore di restar sola in Europa, l'andata al Governo di uomini più malleabili di Mendès-France inducano il Consiglio della Repubblica alla ratifica. Ma è verosimile che questa non sarà né sollecita né data senza la richiesta di altre contropartite, e tanto meno concessa se fosse respinto dalla Germania l'accordo per la Saar. Diventeranno allora più pressanti le sollecitazioni americane ad inglesi all'Italia, come già è apparso dagl'inviti a Londra ed a Washington; ma non converrebbe aderirvi subito. Un eventuale diniego della ratifica da parte della Francia renderebbe molto più rischiosa la situazione dell'Italia nella NATO ed in quell'altra combinazione che sarebbe sostituita all'U.E.O.

Ma noi dobbiamo considerare anche il caso che siano avvenute o certe le ratifiche tedesca e francese e domandarsi se all'Italia converrebbe allora non ratificare. Questa è la questione cruciale per noi; questa la tesi sulla quale in Parlamento e nel paese è ingaggiata la battaglia politica; questa la fonte del mio dubbio tormentoso. Lo dico subito e francamente. Se l'Italia fosse l'unica a non ratificare, essa rischierebbe di ripiombare nella tragica situazione in cui si trovò al termine dell'ultima guerra, quando divenne il campo della battaglia fra il precedente alleato divenuto nemico ed i precedenti nemici divenuti cobelligeranti. Tornerebbe ad essere il vaso di coccio fra i vasi di ferro. Se pure l'Italia volesse e potesse ritirarsi dalla NATO, la sua situazione resterebbe sempre dominata dal fatto che materialmente farebbe ancora parte del baluardo occidentale e che, scoppiato il conflitto, essa sarebbe territorio nemico per le potenze orientali a cagione della presenza degli apprestamenti bellici americani, mentre non sarebbe più un territorio amico da difendere per le potenze del Patto Atlantico.

Non dica l'on. Ministro che questo pericolo è escluso pel fatto che in Italia non vi sono basi militari americane ma soltanto comandi. Sappiamo bene che, secondo l'organizzazione del comando delle forze armate alleate, a Napoli c'è il comando generale delle forze dell'Europa meridionale affidato all'ammiraglio americano Carney, il quale è anche il comandante supremo delle forze navali dell'Europa meridionale. Anche Napoli è la sede del comandante delle forze alleate aeree, altro generale americano; mentre il comando delle forze alleate terrestri, sempre per l'Europa meridionale, risiede a Verona ed è affidato ad un generale italiano. Ma è ovvio che, scoppiato il conflitto, queste sedi di comando son destinate a diventar basi di concentramento di forze navali, aeree e terrestri; altrimenti che cosa comanderebbero quei comandanti?

E non è stato ripetutamente detto che la situazione dell'Italia nel Mediterraneo è di altissimo valore strategico, che perciò sono anche stati conclusi gli accordi con la Grecia e la Turchia; e se così è, come si può pensare che gli americani abbandonerebbero la chiave del Mediterraneo, se già l'hanno nelle loro mani?

Fu questa prospettiva del restar soli fra i belligeranti, e tuttavia non immuni dalle loro offese, l'argomento col quale Mendès-France riuscì a strappare alla Camera dei Deputati francese i pochi voti di maggioranza per la ratifica, e questo argomento è terribilmente valido anche per noi. Noi siamo in una situazione vincolata alle direttive americane; situazione ereditata dalla guerra e dalla politica estera degli on. Sforza e De Gasperi i quali, sedotti dal miraggio dell'unità politica europea, credettero che questa, e soltanto questa, avrebbe composte tutte le grandi difficoltà del presente.

Spero che, per toglierci da questo dubbio tormentoso, l'on. Ministro degli Esteri avrà ora da dirci qualcosa di meno generico di quanto disse nel suo discorso alla Ca-

mera dei Deputati, che è l'ultima manifestazione ufficiale del suo pensiero. Ma da allora molte cose sono mutate. Se ai recenti colloqui di Londra, se agli imminenti colloqui di Washington, il governo italiano non ha portato e non porterà che una passiva accettazione di tutte le richieste inglesi ed americane, il nostro avvenire resterà molto oscuro.

Quando risponderà alle domande che gli sono venute da quest'Assemblea, non ripeta l'on. Ministro che la ratifica degli accordi di Parigi è necessaria per continuare a costruire l'unità europea; perché, come ho detto, sarebbe puerile far dipendere l'unità europea da una catena di fatti che può condurre alla distruzione dell'Europa stessa. D'altronde, appare da alcune sue frasi che l'on. Martino sia un fautore molto cauto, anzi piuttosto tiepido, della causa federalista.

Non ci dica nemmeno che la ratifica è una ovvia e semplice applicazione del Patto Atlantico, perché, come ho dimostrato, l'accesso della Germania alla NATO altera profondamente i presupposti così di quel Patto come del Trattato di Bruxelles. Né ci dica che l'intervento dell'Italia nel conflitto non sarebbe automatico, avendo essa — come ogni altro alleato — facoltà di giudicare se v'è stata, oppur no, quell'aggressione che la porrebbe in obbligo di correre in aiuto della parte aggredita. Ho già dimostrato che nei vasti conflitti la distinzione fra l'aggressore e l'aggredito in realtà non esiste; e soggiungo che la disposizione dell'art. 5 del Trattato dell'Atlantico del Nord e quella del n. 4 dell'art. IV del Protocollo d'integrazione del Trattato di Bruxelles sono tutt'altro che chiare. Ho molto apprezzato la sobrietà e l'obbiettività della relazione del Senatore Cadorna, ma non posso essere d'accordo con lui nell'escludere assolutamente l'automatico intervento di ciascuna delle parti in aiuto di quella che si ritiene, o è stata ritenuta, aggredita. Tanto l'art. 5 del Trattato dell'Atlantico del Nord quanto il predetto articolo del Protocollo d'integrazione del Trattato di Bruxelles lasciano molti dubbi sulla possibilità che una delle parti possa trattenersi dall'intervenire nel conflitto quando le altre parti hanno riconosciuto che vi è stata « aggressione armata ».

CADORNA, *relatore di maggioranza*. Si fa richiamo all'art. 51 del Trattato dell'ONU che è stato concordato da tutt'i Paesi che hanno sottoscritto l'ONU, Russia compresa.

JANNACCONE. Lo so, onorevole Cadorna, ed ho citato io stesso l'art. 51, ma....

CADORNA, *relatore di maggioranza*. Si può dire quel che si vuole, ma l'articolo è quello che è. Si è detto che i Trattati sono pezzi di carta, ma ciò non toglie che ai Trattati dobbiamo attenerci.

JANNACCONE. L'art. 51 della Carta dell'ONU riconosce semplicemente « il diritto naturale di legittima difesa, individuale o collettiva, nel caso che un membro delle Nazioni Unite sia l'oggetto di un'aggressione armata ». Ma non specifica se e come da questo diritto nascano obblighi per le altre parti. Per questi, bisogna riferirsi all'art. 5 del Patto Atlantico e al Protocollo d'integrazione del Trattato di Bruxelles; ma le loro disposizioni sono di dubbia interpretazione. È questo che intendevo dire.

Quel che importa che l'on. Ministro degli Esteri ci faccia conoscere è:

1) Se nei colloqui di Londra e negli imminenti di Washington egli ha dichiarato, e dichiarerà, essere indispensabile che, prima di procedere all'effettivo riarmo della Germania, si formuli un programma di trattative serie e concrete con l'URSS per la rinunzia all'uso delle armi nucleari, la limitazione degli eserciti e delle armi convenzionali, e la pacifica coesistenza del blocco occidentale e dell'orientale. Se si continua a dire che queste trattative saranno iniziate quando l'U.E.O. sarà costituita, l'URSS risponderà che comincierà a trattare quando il suo potenziale bellico, armi nucleari comprese, sarà divenuto non inferiore a quello della parte avversaria.

2) Se, subordinatamente, egli intende proporre che siano rivedute le clausole del Patto Atlantico e del Protocollo integrativo del Trattato di Bruxelles concernenti l'obbligo della mutua assistenza; perché l'entrata della Germania nella compagine atlantica ne accresce enormemente la rischiosità per ognuna delle altre parti e rende intollerabile il vincolo ventennale per la NATO e cinquantennale per il Trattato di Bruxelles.

3) Se il Governo ha pensato alla debolezza, nel caso di conflitto, del nostro confine orientale, rimasto sguernito dopo l'accordo per Trieste ed alla mercè d'un vicino la cui posizione fra i due blocchi è ancora molto ambigua.

4) Se il Governo intende provvedere, e come, alla protezione della popolazione civile. Il Maresciallo Montgomery, nell'enunciare i punti del suo programma, disse: « Le nazioni alleate debbono avere organizzazioni efficienti di difesa civile; altrimenti il fronte interno potrebbe crollare alle spalle dei combattenti ». Gli Stati Uniti vi hanno in parte provveduto; l'Inghilterra e la Germania vi provvederanno certamente con i loro piani di difesa e di riarmo; dovrebbe soltanto il popolo italiano essere esposto allo sterminio senz'avere neppure un barlume di speranza di potere in qualche modo sottrarvisi?

Se il Governo non saprà rispondere nulla di concreto a queste domande, ogni discussione sarà stata inutile, ogni voto sarebbe superfluo, e bisognerebbe lasciare unicamente al Governo la responsabilità politica e storica degli accordi che ha conclusi. (*Vivi applausi dalla sinistra*).

PASQUALE JANNACCONE

LA RELIGIONE E LA PACE*

Il messaggio di Natale del Capo della Chiesa di Roma concorda con le affermazioni fatte da altri, nel passato e attualmente, che la pace non è essenzialmente la semplice assenza della guerra, e che per fondare la vera pace è necessario andare oltre i modi politici ed economici esistenti. Esatta, dunque, e umana, l'appassionata segnalazione del male; da discutere tuttavia, e da approfondire, l'indicazione del rimedio. Il momento è serio, e uno dei temi tornati fra noi attualissimo è il rapporto tra pace e religione. Lo stesso messaggio può essere occasione di un utile chiarimento.

Anzitutto osserviamo questo. Se si dice che una vivissima forza morale e religiosa posta nella situazione attuale può stabilire un ponte di pace, sta bene; se si dicesse che il ponte è costituito dal « ritorno » ad una concezione autoritaria e istituzionale della vita religiosa, questo sarebbe errato, ed equivarrebbe a voler guarire il capitalismo tornando al feudalesimo. È chiaro che la civiltà moderna è reazione alla civiltà medioevale, e la rivendicazione delle libertà con tutta una conseguente vita culturale, civile, politica, sociale, è stata fatta in opposizione all'ecclesiasticismo ed all'assolutismo medioevale che continuava, con alcuni elementi, fino alla Francia nel momento della Rivoluzione francese e fino alla Russia nel momento della Rivoluzione sovietica, e fino alla Cina di pochi decenni or sono. Per noi Kant e Mazzini sono un progresso immenso su S. Tommaso e Innocenzo III. E se le politiche, le economie, le culture moderne ci sembrano insufficienti, e se tendiamo ad ulteriori liberazioni sociali e religiose, resta chiaro che non troveremo queste « ritornando » a principî medioevali, a quell'« ordine », a quella « pace » (che poi non era né pace né ordine se gli stessi ecclesiastici conducevano guerre). Ripeto, perciò, che non si tratta di ripercorrere un ciclo già percorso, come se ci fossimo pentiti di avere scoperto la tolleranza al posto dell'inquisizione, il socialismo al posto della corporazione, la religione aperta al posto della religione che imponeva dogmi e leggende, pena la perdita del cielo e della terra.

Chiarito questo, si potrebbe lavorare insieme, credenti tradizionali e liberi religiosi, ad approfondire e raggiungere questa vita religiosa da gettare sulla bilancia di oggi. Ma come si può arrivare a questo se non si chiariscono le posizioni? Un libero religioso potrebbe fare queste osservazioni.

1) Non si può dire che la pace si ha soltanto raggiungendo la « coesistenza nella Verità », se per Verità si intenda un insieme di dogmi, concernenti una particolare con-

* Da *Il Nuovo Corriere* di Firenze del 28 gennaio 1955.

cezione di Dio e della Rivelazione affidata ad una gerarchia ecclesiastica. Questo divide fieramente le genti. Bisogna non porre Cristo contro Buddha o contro Gandhi, ma cogliere lo « spirito » del Dio unità amore, atto aperto a tutti. « Non chi mi dice Signore Signore, ma chi fa la volontà del Padre mio » (Matteo, VII, 21). Se cristiani, buddhisti e gandhiani assumeranno l'apertura di unità amore per tutti, questa è la Verità che ben li unirà dall'intimo, Verità che non è per tessera o per sacramento.

2) Ogni società e istituzione religiosa sarebbe bene che facesse questo lavoro interno di adeguamento a tale apertura meglio che può, anche per orientare intorno le genti. Si sa che la mancanza di questo palese orientamento religioso avverso alla violenza e alla potenza (tranne che in minoranze esigue) è costata all'Italia un'immane catastrofe che si sarebbe potuta evitare avversando le sopraffazioni, le illibertà, gli assassini, le oppressioni sociali, le guerre (di Etiopia e di Spagna), che preparavano la successiva; e insegnando la gandhiana non collaborazione. È stato un grande errore. Non lo si ripeta.

3) Sarebbe meglio metter da parte la teoria della « giusta guerra », piuttosto ciceroniana che cristiana. Non si pretenda di arrestare lo scivolamento alla guerra con frasi come: « scatenarla *senza giusto motivo* (cioè senza che essa sia imposta da un ingiusto evento ed estremamente grave, in nessun modo evitabile) costituisce un ' delitto ' degno di severissime sanzioni nazionali e internazionali »; « Non si può parimenti, per principio, porre la questione della liceità della guerra atomica, chimica e batteriologica se non nel caso in cui essa dovesse essere *giudicata indispensabile per difendersi* nelle condizioni indicate. Però anche allora si deve tentare con tutti i mezzi di evitarla mediante intese internazionali, oppure ponendo alla sua utilizzazione limiti molto chiari e stretti, affinché i suoi effetti possano rimanere limitati alle esigenze rigorose della *difesa* » (Discorso a Castelgandolfo, ai partecipanti all'Assemblea dell'Associazione medica mondiale, da *Il Nuovo Corriere*, 1° ottobre '54). Ora, è evidente che i politici hanno i loro *giusti motivi* e i militari sanno loro decidere che ci si *difende* offendendo al più presto. Anzi, non un politico o un generale, ma il gesuita Angelo Brucculeri scrisse (in un libro che uscì, nella sua quarta edizione, nel 1944, edito dalla « Civiltà Cattolica », intitolato « Moralità della guerra », con approvazione dell'autorità ecclesiastica) che « In altri termini, non solo è legittima la guerra difensiva, ma anche quella offensiva » (p. 41), e che ci è lecito agire in un certo modo se questo produca due effetti, uno benefico e l'altro malefico, purché non si abbia di mira che l'effetto benefico (p. 42). E quindi, diceva il Brucculeri, si possono anche colpire gli innocenti, purché non si abbia l'intenzione di questo effetto malefico, ma si miri all'altro, all'effetto benefico. « Generalmente le motivazioni della guerra espresse dal potere pubblico appaiono ben giustificate » (p. 63). Tutto questo è cristiano? Come possiamo trovarci insieme a contrastare alla guerra? È questa l'« alta dottrina della Chiesa sulla guerra giusta ed ingiusta », di cui parla il messaggio?

4) Le ottime considerazioni sulla responsabilità personale morale dei governanti che dichiarano guerra non traggono in questione anche i cittadini? Anch'essi non sono degni di sentire questa « responsabilità »? Solo i governanti? E non possono, dunque, i cittadini rifiutarsi alla guerra, fare per esempio l'obbiezione di coscienza, che proprio i governi cattolici particolarmente si ostinano a non riconoscere?

Ma il messaggio, come ho detto, ha anche altro, e cose su cui si conviene di cuore e con gioia. « Si è in tal modo accresciuta la schiera di coloro che si ribellano alla idea di doversi contentare della mera coesistenza, rinunziando a rapporti più vitali con l'altro gruppo, e di essere costretti a vivere tutti i giorni della loro esistenza in un'aura di snervante timore ». Il contrasto fra le due economie mondiali « non può essere superato con forze puramente economiche ». Non si può « costruire un ponte tra questi due mondi separati se non appoggiandosi sugli uomini che vivono nell'uno e nell'altro e non sui loro regimi o sistemi sociali ». E che non si debbono accettare società o regimi perché « verità storiche ».

I pensieri del messaggio sono stati fraintesi o forzati in due sensi: o, da giornali conservatori, portandoli tutti sul piano dell'anticomunismo; o intendendoli come appello ai credenti cattolici. Si deve dire che il messaggio era molto più largo e più alto. E difatti per il secondo punto è anche intervenuto un articolo dell'*Osservatore Romano* (6 gennaio 1955), intitolato proprio « L'orma di Cristo », frase che era nel messaggio stesso: « .... milioni sono coloro che hanno conservato in grado più o meno attivo l'orma di Cristo: essi non meno dei fedeli e fervorosi credenti, dovrebbero essere chiamati a collaborare per una rinnovata base di unità nella famiglia umana ». E l'articolo ha spiegato che il richiamo era rivolto « oltre ogni limite cosidetto confessionale, a tutti gli uomini che sentono in se stessi l'orma di Cristo, a quanti hanno radicata nella coscienza una moralità naturale — *naturaliter christiana* —: quel senso intimo per cui il male, nonostante ogni tentativo di giustificazione teoretico-storicistica o d'altro genere — è male; l'ingiustizia, ingiustizia; l'oppressione, oppressione: indipendentemente dai motivi o dai fini che si adducono per giustificarli ». Bene, prendiamo molto seriamente questo punto (che ai miei occhi colpisce anche le riflessioni esposte nel libro del Bruculeri). E se intendiamo questa « orma di Cristo » non secondo la lettera, che sarebbe anche un mancar di rispetto a lui crocifisso, ma secondo lo spirito, e cioè secondo lo spirito di apertura a tutti e ad una realtà liberata dal male e comprendente tutti, abbiamo trovato ciò che può unire tutti coloro che al mondo politico ed economico attuale, insufficiente e fremente di guerra fredda o calda, portano una libera aggiunta religiosa. Lo spirito di pace non si confonde così con istituzioni che ci stanno alle spalle, tutte più o meno compromesse con la guerra, né con una spiritualità « naturale » su cui si può discutere, ma diventa quel « Dio tutto in tutti » che sta per venire e a cui, appunto, prepariamo il posto aprendoci, e non servendo a Mammona.

Vi sono stati dei profeti che hanno parlato di tre età religiose, del Padre, del Figlio, dello Spirito. La seconda prese il posto della prima, con lo scopo di esser più vicina agli uomini, e di superare i duri assolutismi del Dio antico. Accettiamo pure un tale schema in questo, che l'età religiosa dello Spirito ci liberi dai particolarismi dei figli di Dio assolutizzati in Occidente e in Oriente, e stabilisca una realtà di tutti, di là da ogni separazione o dannazione o discriminazione, realtà di tutti vissuta prima interiormente, come premessa umana al dispiegarsi di Dio in una nuova realtà e società. Questa religione aperta può comprendere religiosi tradizionali e liberi religiosi, e porre le basi per una coesistenza nell'amore, intendendo bene che l'amore religioso è atto di libera aggiunta (con sacrificio se occorre), e verso tutti. Questa è la coesistenza costruttiva di pace (« Beati i facitori di pace », Matteo V, 9), questo è l'ordine (da non confondere con quello esistente), questa è la verità che non può essere fraintesa (« Dio è amore », Epist. I Giov., IV, 7), apertura che comprende il sacrificio e la speranza, perché anche la pace costa. Fatti gravi potrebbero confermare la decisione religiosa e attiva di « volontari della nonviolenza », contro l'opportunistica scelta del « male minore ».

ALDO CAPITINI

MAN'S PERIL FROM THE HYDROGEN BOMB

By BERTRAND RUSSELL, O. M. [1]

I am speaking on this occasion not as a Briton, not as a European, not as a member of a western democracy, but as a human being, a member of the species Man, whose continued existence is in doubt. The world is full of conflicts: Jews and Arabs; Indians

[1] L'articolo è apparso nel *Listener* del 30 dicembre 1954. Ne diamo una fedele traduzione. BERTRAND RUSSEL, *L'Uomo in pericolo per la bomba a idrogeno.*

« Io parlo in questa occasione non come inglese, non come europeo, non come membro di una democrazia occidentale, ma come un essere umano, un membro della specie

and Pakistanis; white men and Negroes in Africa; and, overshadowing all minor conflicts, the titanic struggle between communism and anti-communism.

Almost everybody who is politically conscious has strong feelings about one or more of these issues; but I want you, if you can, to set aside such feelings for the moment and consider yourself only as a member of a biological species which has had a remarkable history and whose disappearance none of us can desire. I shall try to say no single word which should appeal to one group rather than to another. All, equally, are in peril, and, if the peril is understood, there is hope that they may collectively avert it. We have to learn to think in a new way. We have to learn to ask ourselves not what steps can be taken to give military victory to whatever group we prefer, for there no longer are

---

Uomo, la continuità della cui esistenza è in dubbio. Il mondo è pieno di conflitti: Ebrei ed Arabi; Indiani e Pakistani; bianchi e negri in Africa; e, tale da mettere in ombra tutti i minori conflitti, la lotta titanica fra il comunismo e l'anticomunismo.

« Quasi tutti coloro che si interessano alla vita politica hanno proprie opinioni precise su uno o più d'uno di questi fatti; ma io vi chiedo, se potete, di metter da parte per il momento tali opinioni e considerare voi stessi solo come parti di una specie biologica che ha avuto una storia notevole e della quale nessuno di noi può desiderare la scomparsa. Io cercherò di non dire nessuna parola che si richiami ad un gruppo piuttosto che ad un altro. Tutti sono egualmente in pericolo, e, se il pericolo viene compreso, si può sperare che tutti insieme possano allontanarlo. Noi dobbiamo imparare a pensare in una maniera nuova. Noi dobbiamo imparare a domandarci non quali passi possano essere fatti per dare la vittoria militare a quel gruppo qualsiasi che preferiamo, perché non vi è più possibilità di tali passi. La questione che dobbiamo porci è la seguente: Quali passi possono esser fatti per prevenire un urto militare, l'esito del quale non può non esser disastroso per tutti?

« Il grande pubblico, e anche molti uomini in autorevoli posizioni, non si son resi conto di che cosa comporterebbe una guerra con le bombe a idrogeno. Il grande pubblico pensa ancora in termini di cancellamento di città. Si è compreso che le nuove bombe sono molto più potenti delle vecchie, e che, mentre una bomba atomica poté cancellare Hiroscima, una bomba a idrogeno potrebbe cancellare città fra le più grandi come Londra, New York e Mosca. Non c'è dubbio che in una guerra con la bomba all'idrogeno le grandi città sarebbero cancellate. Ma questo è uno dei disastri minori che si dovrebbero affrontare. Se ogni individuo fosse sterminato in Londra, New York e Mosca, il mondo potrebbe, nel corso di pochi secoli, riaversi dal colpo. Ma oggi noi sappiamo, specialmente dopo la prova di Bikini, che le bombe a idrogeno possono gradualmente spargere la distruzione sopra un'area maggiore di quanto non si fosse supposto. Si è chiarito, su buon fondamento, che ora si può produrre una bomba che è 25.000 volte più potente di quella che distrusse Hiroscima. Una tale bomba, se fatta esplodere alla superfice terrestre o sott'acqua, manda particelle radio-attive nell'atmosfera soprastante. Esse a poco a poco si calano, e raggiungono la superfice della terra in forma di una polvere o pioggia mortale. È stata questa polvere a contaminare i pescatori giapponesi e il pesce da loro pescato, sebbene essi fossero al difuori della zona che gli esperti americani ritenevano pericolosa. Nessuno sa quanto largamente potrebbero diffondersi queste particelle radioattive, ma i migliori competenti sono unanimi nell'affermare che una guerra con le bombe all'idrogeno molto verosimilmente sarebbe letale per il genere umano. Si teme che se molte bombe a idrogeno saranno usate vi sarà una morte universale, subitanea solo per una minoranza fortunata, ma per la maggioranza una lenta tortura di malattia e di disintegrazione.

« Farò pochi esempi dai molti che ci sono. Sir John Slessor, che può parlare con indiscutibile competenza per le sue esperienze di guerra aerea, ha detto: ' Una guerra mondiale in questi giorni e tempi sarebbe un suicidio generale '; ed è giunto ad affermare anche: ' Non ha mai avuto senso né lo avrà mai il tentar di abolire qualche speciale *arma di guerra*. Ciò che abbiamo bisogno di abolire è la *guerra* '. Il professor Adrian, che è la più alta autorità inglese in materia di fisiologia nervosa, recentemente ha calcato sullo stesso punto nel suo indirizzo come Presidente della British Association. Egli ha detto: ' Noi dobbiamo considerare la possibilità che ripetute esplosioni atomiche porteranno a un grado di radio attività generale che nessuno potrà sopportare o sfuggire '; e ha aggiunto: ' A meno che non siamo pronti a rinunciare ad alcuni dei nostri vecchi impegni, può darsi che siamo costretti ad un conflitto che potrà metter fine al genere umano '. Il primo maresciallo dell'Aria sir Philip Joubert dice: ' Con l'avvento della bomba all'idrogeno, sarà chiaro che la razza umana è arrivata a un punto, in cui

such steps. The question we have to ask ourselves is: What steps can be taken to prevent a military contest of which the issue must be disastrous to all sides?

The general public, and even many men in positions of authority, have not realised what would be involved in a war with hydrogen bombs. The general public still thinks in terms of the obliteration of cities. It is understood that the new bombs are more powerful than the old and that, while one atomic bomb could obliterate Hiroshima, one hydrogen bomb could obliterate the largest cities such as London, New York, and Moscow. No doubt in a hydrogen-bomb war great cities would be obliterated. But this is one of the minor disasters that would have to be faced. If everybody in London, New York, and Moscow were exterminated, the world might, in the course of a few centuries,

---

dovrà abbandonare la guerra come continuazione della politica, o accettare la possibilità della distruzione totale'. Io potrei continuare all'infinito con citazioni di questo genere.

« Molti ammonimenti sono stati fatti da eminenti uomini di scienza, e da autorità di strategia militare. Nessuno di essi dirà che la peggiore delle ipotesi è sicura. Quello che essi dicono è che questi risultati sono possibili, e che nessuno è sicuro che essi non si realizzeranno. Io non ho trovato che le opinioni degli esperti in questa questione dipendano in qualche misura dalla loro politica o dai loro pregiudizi. Esse dipendono soltanto, per quanto le mie indagini mi hanno rivelato, dal grado della competenza del singolo esperto. Io ho scoperto che gli uomini che sanno di più sono i più pessimisti.

Serio, inevitabile problema. — Ecco, allora, il problema che io vi presento, serio e terribile e senza scampo: Annienteremo il genere umano, o gli uomini rinunceranno alla guerra? La gente non si pone questa alternativa per la difficoltà di pensare ad una abolizione della guerra. L'abolizione della guerra esigerà sgradevoli limitazioni della sovranità nazionale. Ma ciò che forse più di tutto impedisce la comprensione della situazione è il fatto che la parola ' umanità ' suona vaga e astratta. La gente difficilmente nella sua immaginazione si rende conto che il pericolo è per loro stessi, e i loro bambini e i loro nipoti, e non solo per una umanità vagamente intesa. E così essi sperano che forse la guerra potrà continuare, purché le armi moderne siano proibite. Io temo che questa speranza sia illusoria. Qualsiasi accordo sul non uso della bomba a idrogeno possa essere raggiunto in tempo di pace, non potrebbe esser più considerato come impegnativo in tempo di guerra, e tutte e due le parti si metterebbero a produrre bombe a idrogeno subito allo scoppio della guerra, perché se una parte produce bombe, e l'altra no, quella che le produce sarebbe immancabilmente vittoriosa.

« Da tutte e due le parti della Cortina di ferro vi sono ostacoli politici a mettere in chiara luce gli aspetti distruttivi della guerra futura. Se l'una o l'altra parte annunciasse che essa in nessun modo si deciderebbe alla guerra, essa sarebbe diplomaticamente alla mercè dell'altra parte. Ogni campo, per amore di conservazione, deve continuare a dire che vi sono delle provocazioni che esso non potrebbe tollerare. Ognuna delle parti può desiderare ardentemente un accomodamento, ma nessuna delle due osa esprimere in modo esauriente questo desiderio. La posizione è analoga a quella dei duellanti negli antichi tempi. Senza dubbio avveniva spesso che ciascuno dei duellanti temeva la morte e desiderava un accomodamento, ma nessuno osava dirlo, perché, se lo avesse fatto, si sarebbe pensato che fosse un codardo. L'unica speranza in questi casi era l'intervento di amici comuni che suggerissero un accomodamento nel quale tutti e due convenissero insieme. Questa è una analogia esatta con la posizione attuale dei protagonisti, al di qua e al di là della Cortina di ferro. Se si deve raggiungere un accomodamento che renda improbabile la guerra, si dovrà raggiungere con gli amichevoli buoni uffici di neutrali, che possono parlare degli effetti disastrosi della guerra senza essere accusati di patrocinare una politica di « appeasement ». I neutrali hanno ogni diritto, anche dalla più ristretta considerazione del loro proprio interesse, per far tutto quello che è in loro potere per prevenire lo scoppio di una guerra mondiale, perché, se una tale guerra scoppia, è molto probabile che tutti gli abitanti dei paesi neutrali, con tutto il resto del genere umano, periscano. Se io fossi alla direzione di un governo neutrale, certamente considererei mio primo dovere assicurarmi che il mio paese potesse continuare ad avere abitanti, e probabilmente l'unico modo in cui io potrei farlo sarebbe di promuovere un qualche accomodamento fra le potenze che si trovano ai lati opposti della Cortina di ferro.

Io, personalmente, non sono naturalmente neutrale nelle mie opinioni, e non desidererei veder rimosso il pericolo di guerra per mezzo di una abietta sottomissione dell'Occidente. Ma, come essere umano, io devo ricordarmi che se le questioni fra occidente e oriente devono esser risolte in un modo tale che possa dare una eventuale

recover from the blow. But we now know, especially since the Bikini test, that hydrogen bombs can gradually spread destruction over a much wider area than had been supposed. It is stated on very good authority that a bomb can now be manufactured which will be 25,000 times as powerful as that which destroyed Hiroshima. Such a bomb, if exploded near the ground or under water, sends radio-active particles into the upper air. They sink gradually and reach the surface of the earth in the form of a deadly dust or rain. It was this dust which infected the Japanese fishermen and their catch of fish although they were outside what American experts believed to be the danger zone. No one knows how widely such lethal radio-active particles might be diffused, but the best authorities are unanimous in saying that a war with hydrogen bombs is quite likely to put an end to the human race. It is feared that if many hydrogen bombs are used there will be universal death—sudden only for a fortunate minority, but for the majority a slow torture of disease and disintegration.

I will give a few instances out of many. Sir John Slessor, who can speak with unrivalled authority from his experiences of air warfare, has said: ' A world war in this day and age would be general suicide '; and has gone on to state: ' It never has and never will make any sense trying to abolish any particular *weapon* of war. What we have got to abolish is *war* '. Professor Adrian, who is the leading English authority on nerve physiology, recently emphasised the same point in his address as President of the British Association. He said: ' We must face the possibility that repeated atomic

---

soddisfazione a qualcuno, comunista o anticomunista, asiatico o europeo o americano, bianco o nero, allora queste questioni non devono esser decise con la guerra. Io vorrei che questo fosse compreso da tutte e due le parti della Cortina di ferro. È ovvio che non basta che lo si capisca da una parte sola. Io penso che i neutrali, siccome non son presi in questo tragico dilemma, possono, se vogliono, ottenere questo convincimento da ambo le parti. Mi piacerebbe vedere una o più potenze neutrali nominare una commissione di esperti, tutti neutrali, per compilare un rapporto sugli effetti distruttivi che ci sarebbero da aspettarsi in una guerra con le bombe all'idrogeno, non solo fra i belligeranti, ma anche fra i neutrali. Vorrei che questo rapporto fosse presentato ai governi di tutte le grandi potenze con un invito a esprimere il loro concordare o discordare sui risultati. Mi pare possibile che in tal modo tutte le grandi potenze sarebbero portate a riconoscere che una guerra mondiale non può più servire agli scopi di nessuno, perché è chiaro che sterminerebbe amico e nemico ugualmente e allo stesso modo anche i neutrali.

Quando si fa il calcolo sulla scala delle ere geologiche, si vede che l'Uomo fino ad oggi è esistito solo per un brevissimo periodo, un milione di anni al massimo. Ciò che ha ottenuto, specialmente negli ultimi seimila anni, è qualcosa di sorprendentemente nuovo nella storia del Cosmo, almeno per quanto ne sappiamo. Per età innumerabili il sole è sorto ed è tramontato, la luna è cresciuta ed è diminuita, le stelle hanno brillato nella notte, ma è stato solo con l'avvento dell'uomo che queste cose sono state comprese. Nel grande mondo dell'astronomia e nel piccolo mondo dell'atomo, l'Uomo ha rivelato segreti che sembravano irraggiungibili. In arte e in letteratura e in religione, alcuni uomini hanno mostrato una sublimità di pensiero che rende la specie degna di essere conservata. Tutto questo deve finire in un meschino orrore, perché così pochi son capaci di pensare all'Uomo piuttosto che a questo o a quel gruppo umano? È la nostra razza così priva di saggezza, così incapace di amore disinteressato, così cieca perfino alle regole più semplici della propria conservazione, che l'ultima prova della sua stupida intelligenza debba essere l'annientamento della vita su tutto il nostro pianeta? perché non sarebbero solo gli uomini a perire, ma anche gli animali e le piante, che nessuno può accusare di comunismo o anticomunismo.

Io non credo che questa sarà la fine. Io vorrei che gli uomini dimenticassero per un momento le loro contese, e riflettessero che se essi permetteranno a se stessi di sopravvivere, c'è ogni motivo di credere che i trionfi del futuro supereranno di gran lunga i trionfi del passato. Sta davanti a noi, se noi lo scegliamo, continuo progresso di felicità, scienza e saggezza. Sceglieremo noi invece la morte, perché non possiamo dimenticare le nostre liti? Io mi rivolgo come essere umano ad esseri umani: richiamatevi alla mente la vostra umanità, e dimenticate il resto. Se voi siete in grado di farlo, è aperta davanti a voi la via di un nuovo Paradiso; se non potete, davanti a voi non c'è altro che la morte dell'universo.

explosions will lead to a degree of general radio-activity which no one can tolerate or escape'; and he added: 'Unless we are ready to give up some of our old loyalties, we may be forced into a fight which might end the human race'. Air Chief Marshal Sir Philip Joubert says: 'With the advent of the hydrogen bomb, it would appear that the human race has arrived at a point where it must abandon war as a continuation of policy or accept the possibility of total destruction'. I could prolong such quotations indefinitely.

Many warnings have been uttered by eminent men of science and by authorities in military strategy. None of them will say that the worst results are certain. What they do say is that these results are possible and no one can be sure that they will not be realised. I have not found that views of experts on this question depend in any degree upon their politics or prejudices. They depend only, so far as my researches have revealed, upon the extent of the particular expert's knowledge. I have found that the men who know most are most gloomy.

STARK, INESCAPABLE PROBLEM.

Here, then, is the problem which I present to you, stark and dreadful and inescapable: Shall we put an end to the human race; or shall mankind renounce war? People will not face this alternative because it is so difficult to abolish war. The abolition of war will demand distasteful limitations of national sovereignity. But what perhaps impedes understanding of the situation more than anything else is that the term 'mankind' feels vague and abstract. People scarcely realise in imagination that the danger is to themselves and their children and their grandchildren, and not only to a dimly apprehended humanity. And so they hope that perhaps war may be allowed to continue provided modern weapons are prohibited. I am afraid this hope is illusory. Whatever agreements not to use hydrogen bombs had been reached in time of peace, they would no longer be considered binding in time of war, and both sides would set to work to manufacture hydrogen bombs as soon as war broke out, for if one side manufactured the bombs and the other did not, the side that manufactured them would inevitably be victorious.

On both sides of the Iron Curtain there are political obstacles to emphasis on the destructive character of future war. If either side were to announce that it would on no account resort to war, it would be diplomatically at the mercy of the other side. Each side, for the sake of self-preservation, must continue to say that there are provocations that it will not endure. Each side may long for an accommodation, but neither side dare express this longing convincingly. The position is analogous to that of duellists in former times. No doubt it frequently happened that each of the duellists feared death and desired an accommodation, but neither could say so, since, if he did, he would be thought a coward. The only hope in such cases was intervention by friends of both parties suggesting an accommodation to which both could agree at the same moment. This is an exact analogy to the present position of the protagonists on either side of the Iron Curtain. If an agreement making war improbable is to be reached, it will have to be by the friendly offices of neutrals, who can speak of the disastrousness of war without being accused of advocating a policy of 'appeasement'. The neutrals have every right, even from the narrowest consideration of self-interest, to do whatever lies in their power to prevent the outbreak of a world war, for, if such a war does break out, it is highly probable that all the inhabitants of neutral countries, along with the rest of mankind, will perish. If I were in control of a neutral government, I should certainly consider it my paramount duty to see to it that my country would continue to have inhabitants, and the only way by which I could make this probable would be to promote some kind of accommodation between the powers on opposite sides of the Iron Curtain.

I, personally, am of course not neutral in my feeling and I should not wish to see the danger of war averted by an abject submission of the west. But, as a human being,

I have to remember that, if the issues between east and west are to be decided in any manner that can give any possible satisfaction to anybody, whether communist or anti-communist, whether Asian or European or American, whether white or black, then these issues must not be decided by war. I should wish this to be understood on both sides of the Iron Curtain. It is emphatically not enough to have it understood on one side only. I think the neutrals, since they are not caught in our tragic dilemma, can, if they will, bring about this realisation on both sides. I should like to see one or more neutral powers appoint a commission of experts, who should all be neutrals, to draw up a report on the destructive effect to be expected in a war with hydrogen bombs, not only among the belligerents but also among neutrals. I should wish this report presented to the governments of all the Great Powers with an invitation to express then agreement or disagreement with its findings. I think it possible that in this way all the Great Powers could be led to agree that a world war can no longer serve the purposes of any of them since it is likely to exterminate friend and foe equally and neutrals likewise.

As geological time is reckoned, Man has so far existed only for a very short period—1,000,000 years at the most. What he has achieved, especially during the last 6.000 years, is something utterly new in the history of the Cosmos, so far at least as we are acquainted with it. For countless ages the sun rose and set, the moon waxed and waned, the stars shone in the night, but it was only with the coming of Man that these things were understood. In the great world of astronomy and in the little world of the atom, Man has unveiled secrets which might have been thought undiscoverable. In art and literature and religion, some men have shown a sublimity of feeling which makes the species worth preserving. Is all this to end in trivial horror because so few are able to think of Man rather than of this or that group of men? Is our race so destitute of wisdom, so incapable of impartial love, so blind even to the simplest dictates of self-preservation, that the last proof of its silly cleverness is to be the extermination of all life on our planet?—for it will be not only men who will perish, but also the animals and plants, whom no one can accuse of communism or anti-communism.

I cannot believe that this is to be the end. I would have men forget their quarrels for a moment and reflect that, if they will allow themselves to survive, there is every reason to expect the triumphs of the future to exceed immeasurably the triumphs of the past. There lies before us, if we choose, continual progress in happiness, knowledge, and wisdom. Shall we, instead, choose death, because we cannot forget our quarrels? I appeal, as a human being to human beings: remember your humanity, and forget the rest. If you can do so, the way lies open to a new Paradise; if you cannot, nothing lies before you but universal death.

BERTRAND RUSSEL

RECENSIONI

Ettore Bonora, *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 190.

Fondamentale punto di partenza per bene intendere il significato di questo libro può essere un giudizio del Bonora sul Croce umanista, lettore di poesia attento a cogliere « gli accenti di umanità che si dischiudono dalle opere di laboriosa fattura letteraria », giudizio espresso a proposito dei crociani volumi *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*. Ci sembra molto utile, prima di esaminare l'opera di Bonora, accennare alla sua felice derivazione dal Croce; i saggi, infatti, rivelano una radicale disposizione umanistica alla lettura attenta e puntuale della poesia e alla spiegazione dell'umanità del poeta su un elevato piano critico in cui la lezione del maestro napoletano è sempre affettuosamente risentita. Con essa il Bonora coordina la lettura compaginando la propria interpretazione nel problema principe del rapporto tra poesia e letteratura; e in ciò non avvertiamo ombra di sforzo o di resistenza bensì avvertiamo di ritrovarci in quelle serene regioni nelle quali il giudizio critico, se di giudizio e non di discorso vogliamo parlare, non soffre di dissonanze e di disarmonie. La lezione crociana è accolta in un riposato ripensamento dei problemi con vigilata attenzione e in una più moderna problematica come si può notare soprattutto nell'ultimo saggio del libro; il Bonora discute spesso le posizioni crociane con un gusto mobile e vario che è la prima dote del nostro interprete il quale non accetta mai passivamente ciò che gli viene dalla tradizione.

« Lettore di poesia » — espressione alla quale l'autore più volte ritorna — il Bonora si dimostra nel primo saggio sugli ipocriti di Malebolge; coglie il movimento del canto fin dai preludi dei diversi toni e l'esordio della favola della rana e del topo lega il canto XXIII al XXII e dà coerenza al passaggio dalla bolgia dei barattieri in quella degli ipocriti; perciò non si può parlare di distinzione tra poesia e struttura e liquidare come parte strutturale i vv. 1-58 del XXIII canto in cui si svolge un episodio che è epilogo del canto dei barattieri e felice preludio dell'incontro con gli ipocriti. La poesia ha il suo centro nell'invenzione delle cappe pesanti, nell'aria grigia di convento che domina su tutto e il critico esamina con fine orecchio l'espressione artistica senza trascurare di notare la differenza tra il realismo grezzo medievale e la trasfigurazione di vita medievale — di cui il canto degli ipocriti è ricco — che si coglie nella poesia di Dante. Lo stesso Bonora dichiara a questo proposito il suo debito all'interpretazione del Momigliano, debito che si riconosce negli accenni alla « pesante atmosfera claustrale » da cui insorge la vita poetica del canto.

La misurata attenzione posta dal Bonora a chiarire come le *Rime* del Della Casa non lascino scoperti gli addentellati con le opere minori (sicché i versi appaiono isolati nell'opera dell'autore) tende a liberare le *Rime* dal peso di una lettura compiuta inseguendo temi psicologici e ad accentuare una lettura che si volga sulle immagini più ferme, quelle che per densità e qualità sono le peculiari della poesia. Nel caso particolare del Della Casa, poeta in cui la sensibile realtà degli elementi consueti del petrarchismo « si trova raggelata in lucidi colori di smalto » (p. 32), come il Bonora ricono-

sce estremamente difficile la scoperta di una poetica nelle *Rime* per la purissima zona di astrazione in cui queste sembrano nascere, così anche il termine *immagine* non suggerisce una lettura nel senso crociano in cui l'immagine è la poesia compiuta (cioè realizzata) quanto nel valore che le immagini hanno di accentuazione e punteggiatura stilistica, di resa artistica di una verità psicologica. Ma è necessario riconoscere che il pericolo di una storia scopertamente psicologica nelle *Rime* non è inferiore a quello di una lettura da « intelligentissimo letterato » (come il Bonora osserva al Seroni) per cui ben legittime ci sembrano le cautele del Bonora il quale va alla ricerca della poesia del Della Casa che consiste in un « immaginare distante in cui le passioni risuonano come sublimate in una meditazione che non è segno di freddezza ma di grandezza solitaria » (p. 38). Convincente è l'esemplificazione addotta della poesia per mezzo di prove stilistiche in cui si isolano i più singolari (di un poeta singolarissimo) temi poetici e si distaccano da altri meno validi a dare l'impressione della musica della lirica dellacasiana « che non ammette in sé variazioni e fuori di sé nessuna eco » (p. 50); anzi le pagine del Bonora sul Della Casa si accompagnano a quelle di Seroni e di Binni nella direzione di una lettura poetica che si allontani dalla tradizionale immagine di un Della Casa oratore accolta dal Toffanin e da altri.

Noi vorremmo qui ricordare che il Vico ammirava la « sublimità dell'espressione, la grandezza del numero e la severa e gentil inarcatura dello stile », che i giudizi del Tasso e del Foscolo sono assai noti (quello del primo soprattutto per aver separato l'esperienza della lirica del Della Casa dal manierismo barocco), che il Croce ha parlato di *musica,* concetto quest'ultimo che si trova accettato dal Bonora nel senso che il Della Casa « si richiama al principio del numero e dei suoi rapporti, appunto per la volontà di dissensualizzare il sensibile » per cui la posizione del lirico « sta sull'ultimo limite al di qua della poesia metafisica, verso la quale in un'estrema prova » forse sarebbe finita. Il Bonora sottolinea la perplessità dei critici antichi e moderni, attenti ai valori dello stile, al momento di entrare nel vivo, nella sostanza umana della poesia del Della Casa e noi gli diamo atto della discrezione e della finezza con la quale ha trattato l'argomento; ci sembra soltanto che la decantazione dei valori in cui ispirazione e stile del Della Casa coincidono, consegua da una moderna attenzione per la poesia metafisica, che la qualificazione della poesia dellacasiana, cioè, sia bene rintracciata, almeno in parte, nella « volontà di dissensualizzare il sensibile » ma che in tal modo rimanga estraneo un altro sentimento non meno importante, quello di cui antichi e moderni parlarono, il « sentimento della faticosa vita » su cui insiste il Flora (« stabilite le distanze e le proporzioni, si può dir di lui ch'egli ha negli occhi e in tutto l'animo quel senso mesto e severo che ebbe Michelangelo nella sua opera; una gioia espressa da lui ebbe sempre una profondità ritrosa, un segno sofferto, il senso di un peccato che bisognò sconfiggere »).

Alle ragioni della teoria crociana della poesia cosmica il Bonora si richiama nello scritto *Mallarmè, la poesia pura e la critica crociana* a proposito di un giudizio negativo su Mallarmè espresso dal Croce in *Letture di poeti.* Il Bonora fissa i limiti del gusto crociano nella predilezione per l'arte classica di tradizione omerica e per un classicismo minore talvolta bozzettistico, limiti determinati dal timore del trionfo dell'irrazionale in cui anche il decadentismo viene convogliato. Ma una distinzione, entro l'ambito del decadentismo, di motivi retorici non può non portare al riconoscimento della poesia di Mallarmè, consolatrice poesia legata all'esperienza delle più recenti generazioni e significativa del loro desiderio di purezza artistica e di più chiara verità psicologica; sicché ci sembra molto opportuna e storicizzante la bella pagina in cui Bonora reagisce all'affermazione crociana che il pubblico consenso non abbia offerto alcuna lirica nuova degna di essere ripetuta a mente come accadeva per le odi barbare del Carducci o per alcune poesie del Gozzano; alle parole del Croce, soggiunge il Bonora, « sorge spontaneo un tutt'altro pensiero e siamo portati a rievocare momenti assai tristi nei quali versi di Valéry o di Montale ci tornavano alla memoria e ci conso-

lavano, esprimendo un sentimento di solitudine e di perplessità di fronte alla vita simile al nostro, nel quale tuttavia non ci accasciammo. E allora non credevamo già più in molte cose alle quali il Croce, non come critico di poesia ma come uomo, crede e delle quali serba naturale nostalgia, sì che era più difficile resistere quando anche il nostro cuore rischiava di farsi un ' lago d'indifferenza '. Eppure quella poesia ci consolava, e ci aiutava a tener desta la fede nella vita che porta con sé la parola dei poeti, anche quando suona più disperata, per la nostalgia ch'essa esprime di un mondo più vero, di valori ideali ai quali l'animo sospira » (p. 125).

La poesia di Mallarmè ha ricavato gli accordi lirici che esprimono con aderenza e verità « la condizione dell'uomo nella solitudine a cui lo riduce il rifiuto delle fedi tradizionali », ha avuto grande importanza nel Novecento e siamo d'accordo con Bonora quando egli insiste a caratterizzare il gusto delle nuove generazioni rispetto a quello del Croce. A noi sia consentito ricordare il grande bene che, in tempi di retorica futurista e peggio, avemmo nel conoscere la poesia di Mallarmè e Valéry per merito di un gruppetto di intellettuali come Luca Pignato, Vannantò, Salvatore Pugliatti e di qualche giovane pensoso come Mario Spinella; ricordiamo i nomi di questi amici per l'insegnamento fondamentale che ne abbiamo ricevuto, il ripudio dell'idea che il poeta scriva in preda all'estasi e al « furore divino » come lo chiama Bonora il quale a tal proposito rileva l'incoerenza di taluni romantici [1] in fatto di estetica o di poetica.

Che il filtro della poesia pura e l'attenzione alla migliore critica stilistica (Gargiulo, Contini) non siano stati inutili dimostra l'ultimo scritto del volume, *Crisi e rinascita del verso* in cui il Bonora studia le esperienze stilistiche e metriche della lirica italiana. Particolarmente interessanti sono i rilievi sul gusto che si venne maturando alla fine del Settecento nel clima neoclassico e preromantico, dell'*Ossian* cesarottiano,[2] quelli sul Mallarmè e sulla nuova poesia il cui significato non può essere inteso entro le leggi della poetica del Petrarca e del Leopardi (poeti della memoria mentre in Mallarmè la nozione sensibile del tempo esistente nel concetto di memoria è negato dopo le prove di gusto parnassiano), sulla poesia del Novecento.

Il fine lettore di poesia si nota specialmente nelle ultime pagine che si possono leggere quasi per trasparenza e per la loro finezza (si veda la sensibilità con cui Bonora riconduce i due endecasillabi di Montale: « Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. — Un altro, altr'acqua; a tratti un cigolio », al D'Annunzio; quantunque, secondo noi, non si possa escludere il Pascoli) e per lo squisito gusto che trova lusinghiere e amorevoli parole per la lirica di Montale, « la voce più veramente moderna della nostra poesia del Novecento, la voce in cui più acutamente si esprime tutta l'ansia di questi nostri giorni delusi, racconsolati da quest'ultima illusione che è la parola ». Per concludere su questa raccolta di saggi possiamo dire che la lettura di queste pagine sobrie e levigate ci ha quasi sempre trovati consenzienti e se talvolta qualcosa ci ha distratti è stata una insistenza alquanto eccessiva in una lettura troppo fine: finezza che è

---

[1] « Quelli che sono lontani da ogni coerenza ci sembra che siano piuttosto i decadenti cattolici, per i quali l'idea della parola quale vien posta dai poeti puri non è che un pretesto per confondere poesia e religione, o meglio, il loro estetismo con un concetto assai vacuo della religiosità » (p. 128).

[2] Il Binni in *Preromanticismo italiano* (Napoli, E.S.I., 1948) ha studiato con acutezza e diffusamente le correnti della fine del Settecento ricercando nel sommovimento di quell'età i motivi e gli accordi, nella apparente discordia, delle linee delle diverse poetiche; accordi rintracciabili nella biografia, nel sentimento e nell'intelligenza degli scrittori, con una fatica non facile per il fatto che ancora non esiste una storia letteraria che segua, specialmente per le età di crisi, le fila delle diverse poetiche. Il Binni ha ben colto il significato che il Cesarotti ebbe in quell'età (« .... il maggior risultato del Cesarotti: aver creato un organismo musicale che risolve concretamente la mediazione tra vecchio e nuovo, che rappresenta una nuova misura, ma riproducente la forma essenziale delle vecchie misure » p. 244), ed ha fornito buoni esempi di stile della maniera preromantica.

diventata maniera, sì da rendere alquanto tortuoso il gusto; ma si tratta di errori in cui può cadere chi è ormai maestro degli strumenti della critica e dotato di umanistica intelligenza.

ANTONIO PIROMALLI

PAOLO ALATRI, *Le lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra (1866-74)*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 676.

Ad un libro sulla Sicilia risorgimentale e post-risorgimentale oggi si suole chiedere molto, e prima di tutto la consapevolezza di entrare nel vivo di due discussioni che coinvolgono la storia intera dell'Italia moderna: la questione meridionale, nata col '60 e in conseguenza di esso, e il dibattito, più recente ma non meno importante (e che in certo senso potrebbe considerarsi diretta e naturale filiazione della prima), sul significato e la portata del Risorgimento stesso e sui suoi limiti di classe. Questa consapevolezza non è mancata certo all'Alatri nello scrivere l'impegnativo e grosso volume sulle *Lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra* (Torino, Einaudi, 1954). Ma ci pare che se qualcosa di risolutivo e definitivo, vorremmo dire funzionale rispetto ad un ulteriore approfondimento del tema, porta questo libro nei suoi risultati, esso va cercato nel luogo da cui proviene e nel momento metodologico in cui l'A. ha voluto collocarlo. È un libro che esce da un archivio e che si nutre di una ricchissima documentazione. Metodologicamente vuole essere, come osserva l'A. nella premessa, una indagine « sezionale », limitata nel tempo e nello spazio, ai fini di una più vasta e complessa ricostruzione e rimeditazione storica delle vicende tutte dell'Italia risorgimentale e unitaria. Siffatta impostazione ha permesso all'Alatri di ricostruire minutamente, e per molti lati definitivamente, le vicende amministrative dell'Isola in anni cruciali per la storia sua e dell'intero stato, il concreto articolarsi attraverso gli ingranaggi della macchina burocratica dei rapporti fra la Sicilia e il governo di Roma. La Destra storica con la sua politica, il suo programma, i suoi ideali, le sue benemerenze, le sue capacità, i suoi limiti scende così dal limbo in cui una interpretazione generale della storia d'Italia e le inevitabili impostazioni unilaterali ad essa connesse, tende inevitabilmente a porla, per esser vista all'opera concretamente. Se è vero che i fatti sono la misura delle idee, nulla di meglio che esaminare quanto in Sicilia hanno fatto prefetti e questori sulla base delle direttive provenienti da Roma. Quelle idee, a cui si deve supporre che le direttive fossero ispirate, daranno in quei fatti tutta la misura della loro validità e creatività storica.

La base del libro, si è già notato, è prevalentemente archivistica, anzi l'Alatri lo ha voluto arricchire della inserzione nel testo, di molti documenti finora ignorati. A questo proposito ci pare esatta la osservazione di Giuliano Procacci che l'aver lavorato soprattutto sulle carte della prefettura e della questura, conservate principalmente nell'archivio di stato di Palermo, ha portato involontariamente l'Alatri a « presentare la realtà effettuale delle cose soltanto di riflesso, dal punto di vista cioè dei governanti » (cfr. G. P., *Sicilia postunitaria*, in *Il Contemporaneo*, I, n. 34, 20 novembre 1954, p. 11). Tuttavia questo appunto va temperato ricordando che l'Alatri stesso ha coscienza del limite oggettivo che ogni lavoro svolto prevalentemente in un archivio porta in sé e che alle carte governative l'Alatri stesso ha chiesto non tanto un giudizio generale sugli avvenimenti più controversi e sui loro moventi e cause, sulle forze e le idee politiche di opposizione, quanto una documentazione dell'atteggiamento tenuto da quelle autorità, della loro politica di fronte a quei fatti e a quelle forze. Piuttosto, mentre insieme all'Alatri lamentiamo la dispersione di tante carte, il disordine di tanti archivi, non ci pare si possa condividere l'opinione sua, e di tanti e tanto importanti siciliani prima di lui, Crispi in testa, che la vita della Sicilia si accentrasse e si riflettesse con sufficiente completezza nella vita di Palermo. Palermo non è stata e non è la Sicilia più di quanto Napoli non è stata e non è il Meridione peninsulare. È vero che « va considerato

che nella vita politica isolana il peso della capitale era così prevalente su quello di qualsiasi altra città da soverchiarlo e assorbirlo » (p. 11), ma così prima di tutto si rischia di ridurre la Sicilia alle sue classi dominanti, che appunto nella capitale tradizionale dell'isola avevano il loro centro di raccolta e di forza politica, così come tutti i grandi signori feudali di tutta la Sicilia vi avevano la residenza, in secondo luogo, non si può trascurare il fatto che la Sicilia risorgimentale e post-risorgimentale è dominata proprio dalla decadenza economica e politica del baronaggio accentrato in Palermo e dall'innalzarsi economico e politico della piccola nobiltà di provincia di origine molto più recente e della borghesia campagnuola, ambedue arroccate e attaccate al loro municipio e alla loro provincia. Ogni capitale rappresenta sempre il paese in modo piuttosto convenzionale e artificioso, tanto più Palermo, dove giunge e si concentra e si organizza la classe dominante, ma non giunge, o giunge solo per tardi riflessi e morenti sussulti, la vita delle vaste masse contadine sia pure senza voce per tanti anni e senza capi, senza coscienza né obbiettivi politici.

Ma questo forse va meglio ripreso quando ci occuperemo della conclusione del libro. Intanto va detto subito che, nei limiti sopra notati, sulle vicende amministrative dell'isola, sull'atteggiamento delle autorità locali e nazionali, sulla loro politica, sui loro errori e sulle loro benemerenze difficilmente si potrà dire di più. Anzi bisogna dire che alla storia della Destra storica il libro porta un notevole contributo. Gli uomini di questa parte si può dire fino ad ora sono stati visti come su un piedistallo e con una aureola di padri della patria, e, in fondo, la statura dei più noti era tale da meritarglieli. Ora questa stessa classe la vediamo agire come governo nei suoi minori componenti, nei suoi prefetti, questori, vice-questori e delegati, generali e marescialli nell'esercizio di funzioni normali, per quanto importanti e spesso, anzi quasi sempre per la Sicilia di questi anni, esorbitanti la ordinaria amministrazione.

Un lungo capitolo introduttivo serve all'Alatri per saldare il '60 con l'inizio cronologico del suo lavoro, i fatti di Palermo del '66. Per questo capitolo si serve, in parte, aggiungendo cioè anche propri contributi di osservazioni e di notizie, dei noti importanti lavori recenti del Romeo, del Brancato, del Romano. Dei fatti successivi invece dà una ricostruzione diretta, basata su documenti della prefettura, della questura e della magistratura integrati con l'uso di memorie e narrazioni sincrone scaturite dalla polemica che subito si accese. Tutto il capitolo primo è dedicato al moto del '66, lumeggiato in tutti i suoi moventi. È indubbiamente un moto difficile a comprendere e definire, perché complesso e soprattutto diremmo sfumante. Esso contiene e durante il suo breve infuriare fa lampeggiare diverse virtualità, che solo l'avvenire saprà discriminare e dipanare ordinatamente. Illumina violentemente, tanto da abbagliare e quindi nascondere, una realtà sociale e storica che i dirigenti non comprendono. Presenta aspetti e forme estemporanee e transitorie, ma rivela insieme aspirazioni confuse che dall'avvenire avranno luce e ordine. È il risultato del lavorio di forze politiche presenti e abbastanza coscienti e organizzate, o almeno munite di una aspirazione alla organizzazione, accomunate nella opposizione al governo ma profondamente divise, anzi nemiche quanto a fini ultimi, ma queste forze scavano un sottofondo sociale da cui scaturiscono impetuosamente energie apparentemente, e momentaneamente si direbbe, cieche e incontrollabili, ma non certo destinate a spegnersi né ad esaurirsi in una breve tumultuosa esplosione. È un moto che idoleggia ancora vecchi miti e si richiama, nella forma e nei modi del suo esplicarsi, ai moti e ai tumulti popolari di età passate, ma rivela insieme una forza che saprà spingere assai in avanti la ruota del tempo. Tutto questo emerge distintamente dalla analisi dell'Alatri, cosicché chi legge vede prima covare e poi esplodere il fuoco della rivolta attraverso l'opera miope del governo e delle classi dominanti, che delude le grandi speranze accese nel popolo dalla liberazione garibaldina e da alcuni atti di quel governo provvisorio, l'aggravarsi e l'estendersi del malcontento popolare, l'inserirsi in questa frattura incautamente lasciata allargare, anzi quasi creata, dalle autorità locali e nazionali delle forze di opposizione incostituzionale di destra e

di sinistra, rossi e neri, clericali e borbonici e repubblicani e « regionisti », e infine l'aziòne del popolo, che mostra di nuovo in moto le squadre e i capi del '48 e del '60 e su tutto questo l'aleggiare ancora come ombra lontana, ma forse non distratta, dell'Inghilterra. La classe dirigente nazionale fa sì dopo questo moto il suo esame di coscienza, riconosce la sua parte di responsabilità, i pericoli del malgoverno e dell'arbitrio, dell'autoritarismo militaresco e poliziesco cui l'Isola era stata abbandonata, ma di contro ai premonimenti, che una classe abbastanza provveduta avrebbe dovuto saper cogliere in quei fatti solo superficialmente confusi, ritorna ai soliti sistemi di governo basati prevalentemente sull'arbitrio. Sistemi che vedono come inevitabile contraccolpo il rafforzarsi delle opposizioni, repubblicana, clericale e « regionista » e l'isolamento pericoloso del partito governativo e del governo stesso, l'estendersi nelle campagne del malandrinaggio con la conseguente compromissione di uno dei miti e delle aspirazioni fondamentali dei moderati al potere e della classe dominante nel paese, quello dell'ordine pubblico.

In una situazione così difficile si inserisce la prefettura Medici. Anzi la nomina del Medici a prefetto di Palermo, conservando il comando di tutte le truppe stanziate ed operanti in Sicilia già da tempo contro briganti e renitenti, è una ulteriore prova che Roma ha capito che bisogna prendere provvedimenti adeguati alla situazione. Ed in effetti la prefettura Medici, come dimostra l'Alatri, segna un sensibile miglioramento di questa, nei limiti però dell'orizzonte entro cui la Destra, al centro e la periferia, si muove. Non si può dire che la Sicilia sia stata compresa a fondo nei suoi bisogni, né che l'azione del Medici, oltre l'energia e la capacità dell'ex-garibaldino, abbia innovato molto nei vecchi metodi polizieschi, nei rapporti quasi sempre improntati a durezza e autoritarismo fra burocrati e militari rappresentanti della autorità centrale ed autorità elettive, espressione bene o male della realtà locale e necessariamente portatrici delle molte esigenze e dei molti bisogni non solo delle masse popolari, ma anche della non floridissima borghesia agricola e cittadina. L'azione del Medici si svolse secondo due direttive parallele: lotta contro il malandrinaggio e contro le opposizioni. « Questa lotta — sintetizza l'Alatri — sarà caratterizzata da due fasi: la prima fino al 1870 e alla presa di Roma, vedrà in Sicilia i progressi così dei mazziniani come dei clericali (ormai entro l'esercito autonomista-clericale s'inquadrano anche le residue forze borboniche); la seconda che abbraccia il triennio 1871-73, sino al termine della missione Medici, segnerà invece una generale diminuzione della pressione delle opposizioni, il passaggio di molte forze repubblicane al socialismo anarchico bakuniniano, ma anche dopo qualche tempo di smarrimento per la perdita del potere temporale, una ripresa della propaganda e della influenza clericale » (pp. 227-28). Parallelamente alla azione politica vera e propria si sviluppa anche la politica dei lavori pubblici, la costruzione tanto attesa di strade e soprattutto di ferrovie. La Destra effettivamente fa ora il suo sforzo maggiore per dare alla Sicilia il senso del nuovo, del progresso dopo l'Unità. Il governo e lo stato non si mostrano più soltanto col volto duro del soldato, né la loro azione si esaurisce nella repressione del brigantaggio, nelle azioni di rastrellamento per la ricerca dei renitenti condotte secondo tutte le regole sbrigative dell'operazione militare in terra nemica. Restano ancora però i metodi amministrativi ben poco rispettosi dei diritti dei cittadini, l'esclusivismo politico per cui il governo e gli uomini, che alla periferia, anche la più distante, lo rappresentano, non si fanno scrupolo di premere con tutti i mezzi sui cittadini e a danno dei partiti di opposizione, di tenere di fatto fuori della legge le opposizioni e trattarle come tali, quella di sinistra garibaldina e mazziniana in modo particolare, perché quella clericale e autonomista, per quanto temuta e non certo carezzata, un margine di azione legale nelle elezioni e nelle amministrazioni locali riesce a conservarlo e sfruttarlo.

È nel persistere dei metodi e degli arbitri polizieschi che matura il contrasto fra autorità politiche e magistratura, contrasto che culmina nelle dimissioni del Tajani, Procuratore generale presso la Corte d'Appello di Palermo. Dimissioni, che vedono

messo dalla parte del torto chi invece era nel giusto, e momentaneamente velano un vero e proprio scandalo rivelato successivamente, e ora dall'Alatri meglio lumeggiato con i documenti delle autorità interessate a coprirlo: lo scandalo della connivenza fra mafia e autorità di polizia, del degradamento di questa, in alcuni suoi elementi almeno, allo stesso rango dei mafiosi e dei criminali imperversanti nella provincia e nella città di Palermo. Al fondo del contrasto tra magistratura, che spesso assolveva in istruttoria gli imputati denunciati dalle autorità di polizia, che frequentemente doveva intervenire per fare scarcerare chi era stato dichiarato innocente, e polizia, che preferiva avere mano libera contro coloro che senza prove erano ritenuti sospetti e pericolosi politicamente, al di là di una valutazione della ragion di stato, spiegabilmente diversa per il magistrato e l'autorità esecutiva e specie di polizia, si rivelava il fatto più grave moralmente del persistere del vecchio costume borbonico, o per lo meno preunitario, di servirsi dei mafiosi e dei malandrini in funzione di ordine pubblico. Si giungeva così al punto che la pubblica autorità serviva da schermo e garantiva l'immunità a veri e propri delitti comuni contro la proprietà.

La cosa non si fermò a Palermo. Quando il governo presentò al Parlamento il progetto di legge sui « Provvedimenti straordinari di pubblica sicurezza », nel giugno 1875, il Tajani, passato all'opposizione ed eletto deputato nel frattempo, fece rivelazioni considerate gravissime e non smentite, né smentibili, da parte del governo. L'articolo unico sui provvedimenti straordinari fu approvato, ma non andò in esecuzione, la caduta della Destra nel marzo del 1876 lo travolse insieme agli uomini che lo avevano voluto. A questa caduta la Sicilia contribuì la sua parte, avendo mandato in Parlamento nelle elezioni del novembre 1874 quaranta deputati sicuramente di opposizione contro soltanto tre sicuramente governativi (p. 590). La sconfitta per la Destra non poteva essere più grave né più significativa. Giustamente l'Alatri dice che « i risultati delle elezioni politiche del novembre 1874 suggellarono quattordici anni di amministrazione moderata e furono l'annuncio premonitore della imminente caduta della Destra » (p. 590). Nel frattempo il Medici aveva lasciato le sue cariche in Sicilia e dopo un non breve interregno era stato sostituito dal Rasponi, che aveva dovuto affrontare una situazione gravemente peggiorata sia nell'ordine pubblico sia nell'aspetto politico. L'antico garibaldinismo infatti si travasa e si incanala proprio in questi anni nel socialismo anarchico e la prima Internazionale estende le sue ramificazioni in Sicilia, mentre gli autonomisti abbandonano l'alleanza clericale e ripiegano in parte minore su posizioni moderate e filogovernative, mentre in maggioranza si spostano su posizioni democratiche e di sinistra.

Il 1874 dunque e la caduta della Destra lasciano la Sicilia politicamente assestata su basi più moderne. Si direbbe che l'Isola abbia saputo uscire dall'isolamento in cui sostanzialmente era rimasta fino al '60 e dopo e rientrare nel circolo morale della vita europea quasi contro e nonostante l'opera della Destra, che solo con i suoi epigoni, ed eredi con i Sonnino e i Franchetti, i Villari e i Fortunato cercò di comprenderla a fondo e di elaborare una politica conseguente. Per questo ci pare in linea generale accettabile nella conclusione negativa, ma ci pare poi discutibile nelle motivazioni, il giudizio che l'Alatri dà dell'opera della Destra in Sicilia: « L'aver distorto il naturale confluire delle rivendicazioni sociali nel sentimento patriottico, l'aver spezzato quella coincidenza che aveva creato i miracoli del '48 e poi quello anche maggiore del '60, fu il più grave torto della classe dirigente italiana nella sua politica verso la Sicilia. Quando dopo lo scioglimento delle squadre garibaldine, il popolo siciliano disse che quello era stato « lu schifiu di li rivoluzioni » il divorzio era ormai compiuto, e il fosso si andò poi sempre più allargando e approfondendo » (p. 612). Allargamento e approfondimento dovuti al perseguimento da parte della Destra classe egemonica e protagonista del Risorgimento di fini che erano in contrasto con quello delle classi subalterne di tutta l'Italia e della Sicilia in particolare. Queste facevano coincidere con il riscatto nazionale il rinnovamento sociale, mentre per quelle il riscatto nazionale si poneva « come condi-

zione di un allargamento del mercato che in tanto avrebbe dato i suoi frutti in quanto non fosse stato accompagnato da un sovvertimento del vecchio equilibrio sociale » (p. 614). Questo non spiega però come e perché gli elettori del 1874, che non erano certo le masse contadine deluse, hanno votato contro. E d'altro canto si può prendere quella manifestazione elettorale solo come indignata reazione agli arbitri e al malgoverno? Ci pare, a questo proposito, che la tesi dell'Alatri, che ha molti elementi di verità, giunga di deduzione in deduzione a conseguenze verso le quali difficilmente lo si può seguire. Intanto il rapporto che pone fra classi egemoniche e classi subalterne che combattono insieme contro un nemico comune per convertire poi l'una contro le altre il fronte e le armi della battaglia, postula nelle masse del tempo un allineamento secondo le linee di una coscienza nazionale che non si riesce a scorgere facilmente, mentre è più facile veder emergere in forma anche consistente aspirazioni sociali. Piuttosto, per i moderati, che fanno o, meglio, confiscano e monopolizzano attraverso una decisa lotta contro i democratici i frutti del Risorgimento, c'è da chiedersi se sanno sprigionare energie creatrici tali da porsi come classe a suo modo rivoluzionaria e rinnovatrice della vita italiana o se piuttosto non si accasciano sull'opera dell'Unità portata a termine sì, ma non riempita né alimentata di nuova vita morale e materiale. Se così fosse, l'autoritarismo e l'arbitrio poliziesco e il frequente ricorso alle misure di emergenza e alle forze e ai sistemi militari in Sicilia, al di là delle singole contingenze, che possono occasionalmente spiegarli e richiederli, sarebbero il mezzo violento ed esteriore per supplire ad una sostanziale ed intima mancanza di forza, aggravata da una notevole ristrettezza di visuale politica.

Quanto alla Sicilia in particolare e al rapporto fra masse popolari e governanti il discorso è simile e diverso. Può sembrare che il vasto movimento popolare, che accompagna e sostiene l'azione garibaldina, giustifichi l'asserzione che almeno per il Mezzogiorno aspirazioni sociali e interessi di classe convergano momentaneamente sulla comune piattaforma nazionale e rendano possibile il miracolo del '60. Che una convergenza e una contaminazione di ideali patriottici e di aspirazioni sociali ci sia stata è indubbio, come è indubbio che il fenomeno ha raggiunto in Sicilia proporzioni vastissime. Certamente il governo borbonico non ha la solidarietà popolare, anche dove le masse restano ferme le truppe borboniche hanno il vuoto attorno e sotto i piedi, mentre la simpatia e l'appoggio attivo ardono intorno a Garibaldi e ai suoi. C'è in pieno sviluppo un movimento contadino teso verso il possesso della terra, non estemporaneo, ma antico per lo meno quanto il processo di dissoluzione del sistema feudale, così come c'è un malcontento largamente diffuso, specie per certe tasse, come quella sul macinato, duramente gravanti sulla già miserrima vita del povero. Tutto questo fiammeggia, insieme alla capacità enorme di entusiasmo e di mitizzazione del popolo, come scia ardente sul cammino del liberatore. Ma fino a che punto è chiara è fino a che punto è ancora confusa la coscienza di questo popolo? È realmente avvenuta in essa la catarsi nazional-popolare e non riflette invece nel '48 e nel '60 e ancora nei moti del '66 un grado di maturità che non autorizza a parlare di masse contadine già decisamente orientate in senso nazionale, sia pure con predominanti esigenze sociali?

Parlando di maturità non si intende fare una discriminazione, né stabilre una gerarchia intellettualistica fra ceti già colti e ceti ancora ignoranti, si vuole piuttosto alludere a quel tipo di cultura, a quel complesso di credenze, nozioni, usi, atteggiamenti mentali che per la Sicilia del tempo di cui l'Alatri si è occupato sono il portato della lunga egemonia che il popolo ha subìto da parte delle classi e diremmo meglio degli ordini dominanti, clero e baronaggio. Questa egemonia la ha subita la borghesia agraria, che, assurta al possesso della terra, si è assimilata nel costume alla aristocrazia, tanto più fortemente la ha subita il popolo, estremamente più debole e prono nel campo economico. E se il regime aristocratico-feudale si può dire dissolto nel campo economico-giuridico nel corso dell'Ottocento, non altrettanto può dirsi con le strutture mentali di tutti i ceti isolani e del popolo in particolare.

Ma per tornare più specificamente alle conclusioni dell'Alatri ci pare che esse debbano essere accettate, con un limite però ed una avvertenza. Il limite è che l'Alatri ha ricostruito, e molto bene, la storia politico-amministrativa della Sicilia negli anni fra il '66 e il '74 e si è preoccupato di seguire il moto delle forze politiche affioranti. E sotto questo aspetto quello che ci ha detto sul primo sorgere e articolarsi della Internazionale in Sicilia, sul vario dislocarsi dei diversi gruppi dai borbonici ai clericali agli autonomisti ai democratici moderati ai repubblicani mazziniani e garibaldini va ricordato come un contributo importante ed originale. Ma ha lasciato nell'ombra la storia economica e sociale dell'Isola. Solo nella conclusione ha voluto connettere moto sociale e moto politico con lo schema del Risorgimento, e specie della liberazione della Sicilia, come risultato del confluire di aspirazioni patriottiche moderate e sociali popolari, aspirazioni subito però e necessariamente divergenti, come sopra si è visto. Ora, l'avvertenza riguarda questo giudizio che postula come già avvenuto e giunto a completo espletamento anche un processo diremmo di trasfigurazione economica e sociale, che in quegli anni non era ancora giunto al suo termine. Si danno cioè per esistenti per tutto il Risorgimento e per il post-Risorgimento in Sicilia, e sempre con la stessa consistenza assoluta e relativa e con le stesse aspirazioni, masse popolari composte di contadini senza terra o con poca terra, come oggi si dice, o semplicemente di braccianti. Questo, del resto, si può notare un po' in tutta la recente storiografia siciliana. Il Romano ricorda sì l'effetto negativo sulla vita dei contadini del combinarsi della persistenza nelle campagne di residui feudali e del diffondersi del capitalismo, ma non si serve di questo concetto nella sua analisi. Altri non ci pare che lo abbiano tenuto presente. Ma già Marx lo aveva formulato e lo Jaurès, proprio a proposito della situazione dei contadini francesi subito prima della Grande Rivoluzione, situazione che presenta utili analogie con quella dei contadini di Sicilia, non mancava di rilevare come il « metodo intensivo e capitalista, combinandosi con la fine del XVIII secolo con gli effetti persistenti del sistema feudale finiva di opprimere gli abitanti delle campagne » (J. J.: *Storia Socialista della Rivoluzione Francese,* trad. italiana a cura di G. Manacorda, vol. I, Milano, 1953, p. 230). Ora qualcosa di simile, sia pur con diverse complicazioni e con diverso ritmo avviene in Sicilia nel corso di tutto l'Ottocento.

Lo smembramento e la sparizione dei grandi patrimoni aristocratici, la dissoluzione del regime feudale, la liquidazione dei beni demaniali, la vendita dei patrimoni ecclesiastici e infine delle opere pie non solo portano l'imborghesimento della proprietà, ne iniziano il frazionamento e la immettono tutta nel moto del mercato, non solo mutano un assetto giuridico, ma cambiano anche i modi di sfruttamento del suolo e quindi demoliscono una vecchia struttura sociale per costruirne una nuova. L'economia feudale e post-feudale della Sicilia era agricolo-pastorale. Anche i seminativi rientravano a intervalli regolari per effetto delle rotazioni in uso nel dominio del gregge, mentre i pascoli avevano una estensione vastissima, estensione che nell'Ottocento si riduce al minimo. L'azienda-tipo più diffusa era la « massaria », impresa agricola e pastorale, che conosceva tutta una non semplice divisione di lavoro e di funzioni e conosceva l'imprenditore che affittava pascoli e terre e diritti da signori o conventi o da chiunque ne godesse. Non mancava, tutt'altro, la immensa moltitudine dei poveri, braccianti, piccoli coltivatori, estremamente poveri ridotti ad un limite di sussistenza bassissimo e stretti nel cerchio di una economia familiare poverissima e chiusa ma insieme sorretta da un sistema, che offriva usi civici, diritti di pascolo e di legnatico ed altre risorse oltre la carità. Ma con l'imborghesimento e la laicizzazione della proprietà avviene come una grande semplificazione. Si riducono al minimo le « massarie », spariscono pascoli e maggesi, i seminativi dànno messi ogni anno, il popolo perde tutte le miserrime risorse di una pur miserrima vita, ma non guadagna quasi nulla in compenso, perché la nuova proprietà è esclusiva e assoluta e vuole un reddito dalle terre e non vuole e non può fare investimenti nelle terre stesse. Questo reddito deve essere ottenuto quasi solo col lavoro e deve essere conteso al lavoratore, sia quando coltiva la nuda terra, sia quando

vi impianta oliveti o mandorleti, per cui non ha pagamento alcuno di migliorie allo scadere dei contratti. Aumenta nel contempo la popolazione e si addensano allora le masse indifferenziate dei braccianti, degli affittuari, dei piccoli e piccolissimi proprietari adeguati ad un livello bassissimo di vita. Si direbbe che l'architettura sociale dell'Isola subisca un vero e proprio processo di demolizione che fa sparire una struttura arcaica e anacronistica ma articolata a suo modo per sostituirvene una estremamente piatta e opprimente, chiusa nell'orizzonte ristretto della classe dominante, che non sa vedere al di là di esso e resta incantenata essa stessa nel cerchio che ha creato.

Questo processo trasforma capillarmente e con un ritmo lento e continuo la vita dell'Isola. Non si ferma né si accelera nel '48, nel '60, nel '66, ma è al fondo di tutto ciò che avviene in Sicilia, sia quando tutto sembra calmo, sia quando tutto è in fiamme. Per la stessa borghesia montante è difficile trovare un assestamento da prendere per definitivo. Per questo i rapporti con le nuove autorità sono sul primo così angolosi, e la ricerca di un *modus vivendi* tanto ardua. Questo si troverà nel futuro, ma non si è trovato ancora nel periodo tra il '66 e il '74, quel periodo di cui l'Alatri non ha preso in considerazione il moto e il travaglio profondo, per darci però una accurata rappresentazione dei contraccolpi giunti fino alla superficie.

GIOVANNI COTTONE

Bibliografia storica nazionale, a cura della Giunta centrale per gli Studi storici, a. I (1939) - a. XI (1949), voll. 7, Roma, Tipografia del Senato, 1942-1951; a. XII (1950) - a. XIV (1952), voll. 3, Bari, Laterza, 1952-1954. *Repertorio bibliografico della letteratura italiana*, a cura della Facoltà di Magistero di Roma sotto la direzione di Umberto Bosco, vol. I: 1948-1949, Firenze, Sansoni, 1954.

Si tratta dei due più importanti sussidi bibliografici di cui possono disporre in Italia gli studiosi di discipline umanistiche; essi costituiscono un'opera altamente meritoria che non si può non sottolineare ed incoraggiare. Chi ha provato, in questi tempi d'inflazione pubblicistica, a tenere un proprio schedario, anche solamente per quegli argomenti ai quali in maggior misura rivolge i propri interessi, ha avvertito la vanità dell'impresa e si è trovato costretto a desistere per la enorme quantità di tempo che ad essa avrebbe dovuto dedicare; benedetti dunque i sussidi bibliografici e benedetti coloro i quali, con la proverbiale pazienza dei certosini, per essi prodigano la loro attività.

Il problema iniziale che si presenta a chi si propone di intraprendere un'opera bibliografica è quello di scegliere tra un'impostazione critica e un'impostazione che potremmo chiamare « obiettiva »; secondo il primo criterio, l'autore della bibliografia eseguisce già una cernita del materiale da raccogliere che ubbidirà ad una sua personale valutazione, e ci darà così una « sua » bibliografia, comprendente quei contributi soli che gli saranno sembrati metodologicamente e teoreticamente validi; per il secondo criterio, invece, *tutto* dovrà essere catalogato e schedato. È evidente, d'altra parte, che, se la prima forma di bibliografia acquista già il carattere di contributo critico e non può quindi soddisfare all'esigenza della più larga e completa informazione, è praticamente impossibile, sia perché la bibliografia non può assumere proporzioni colossali, sia perché molte cose possono sfuggire anche ai più attenti ricercatori, raggiungere la perfezione di schedare *tutto* quanto può essere stato pubblicato di una determinata disciplina. Per questo, anche chi intende predisporre una bibliografia obiettiva, dovrà sempre circoscrivere il suo campo di ricerca e di esplorazione ad un determinato settore e da questa scelta iniziale dipenderà in gran parte la bontà del suo lavoro.

Così, se confronteremo la *Bibliografia storica nazionale* con il *Repertorio* del Bosco, vi scorgeremo delle sostanziali diversità d'impostazioni, dovute, in parte almeno, alla diversa materia alla quale le due bibliografie sono dedicate; la prima, infatti, oltre ai contributi pubblicati in volumi, segnala gli articoli apparsi sui periodici italiani che si

occupano di scienze storiche, mentre la seconda estende la sua indagine, oltre che alle riviste, anche ai quotidiani, o, meglio, a un certo gruppo di quotidiani. Inoltre, la *Bibliografia storica* si occupa solo di pubblicazioni avvenute in Italia e nel Canton Ticino, il *Repertorio*, invece, riporta anche i risultati dello spoglio di un certo numero di periodici stranieri. La opportunità della schedatura degli articoli dei quotidiani è in ogni modo indubbiamente discutibile; da una parte si può sostenere che l'articolo del quotidiano non può avere interesse scientifico e non dev'essere pertanto compreso in un lavoro destinato a coloro i quali si dedicano a degli studi scientificamente fondati; dall'altra parte si può facilmente contrapporre che oggi anche studiosi estremamente rigorosi non disdegnano la terza pagina del quotidiano, per cui molto spesso l'articolo giornalistico non ha quel carattere di più o meno colorita chiacchierata alla buona, ma affronta con puntualità critica problemi importantissimi, tanto che nessuno rifugge dal citare in un lavoro scientifico l'articolo del quotidiano, cosa che, solo vent'anni fa, avrebbe fatto inorridire i sacri depositari dell'aulico sapere.

Se la *Bibliografia storica nazionale* potesse fornirci anche le schede di tali scritti e ci fosse così offerta la comodità di rintracciare con estrema facilità quanto in questi anni i Salvatorelli e gli Spellanzon, gli Spadolini e gli Alatri, i Pepe e i Ragionieri hanno pubblicato sui quotidiani della Penisola, credo che ancor più profondamente dovremmo esprimere la nostra gratitudine a Ernesto De Martino, Olga Majolo Molinari e Gastone Manacorda redattori della *Bibliografia* stessa.

Il Bosco, invece, nel suo *Repertorio* ha già introdotto, come dicevamo, la schedatura degli articoli apparsi nei quotidiani, limitandosi però — e anche questo è un criterio che potrebbe essere discusso — ai grandi quotidiani o, almeno, a quelli pubblicati nelle grandi città ed escludendo quelli decisamente di « provincia ». Egli ha messo insieme così quasi cinquemila schede estremamente condensate in una doppia elencazione, una per autori dei contributi, l'altra per gli argomenti dei contributi stessi; schede estremamente sintetiche, tanto che non appaiono le indicazioni delle pagine dei periodici in cui sono collocati i singoli articoli, ma solo l'anno e il numero del fascicolo. Da questo punto di vista perfettissime e complete di ogni dettaglio sono le schede della *Bibliografia storica*, la quale ha anche il pregio di essere suddivisa in sezioni e sottosezioni che permettono di localizzare subito il lavoro di ricerca e che, così come i criteri della schedatura, derivano, sia pure con qualche modifica, dall'*International Bibliography of Historical Sciences*.

Sia nella *Bibliografia storica nazionale* che nel *Repertorio bibliografico della letteratura italiana*, non mancano, come è (e se ne spiegava prima il motivo) naturale, le lacune; di esse una consiglieremmo di colmare nei successivi volumi delle due iniziative. Si tratta di due riviste lasciate nel dimenticatoio del tutto ingiustamente: l'una, *Saggi di umanesimo cristiano*, Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia, è diretta da Cesare Angelini e vi collaborano il Bigi, l'Isella, il Vaccari, l'Avalle e diversi altri studiosi di indubbio valore; l'altra a sapore più locale, è intitolata *La Martinella di Milano* e diretta da Emilio Guicciardi: vi collaborano Franco Catalano, il Giannessi, l'Isella e molti altri cultori, giovani e vecchi, di letteratura o storia.

Concludiamo augurandoci che il *Repertorio* del Bosco possa, come si dice, bruciare le tappe e aggiornarsi rapidamente, raggiungendo così nelle annate schedate e pubblicate, la *Bibliografia storica* che segue un ritmo sufficientemente veloce: all'inizio del 1954 è uscito il volume relativo alla bibliografia del 1952 e c'è da ritenere che sia difficile far meglio. Si pensi che molte riviste, ad esempio, pur portando la data di un anno, escono magari nel terzo o nel quarto mese dell'anno successivo. Il che complica non poco e rende più lento il lavoro di spoglio e di formulazione delle schede.

Luigi Ambrosoli

LIBRI RICEVUTI

Per mancanza di spazio si rimandano al prossimo numero gli annunci critici su vari notevoli libri. (N. d. D.)

GIOSUE CARDUCCI, *Lettere*, Edizione Nazionale, vol. XVII, Bologna, Zanichelli, 1954, pp. 379. — Con questo volume inizia il periodo del decaduto interesse dell'epistolario carducciano. Non ci sono in questo volume diciassettesimo lettere molto significative, a parte le lettere per la Vivanti, se non di carattere accademico, che possono naturalmente aiutare a chiarire certi periodi della vita mentale del Carducci; il poeta si viene restringendo nelle vecchie amicizie degli scolari e del cerchio dei suoi familiari. Difatti molte lettere sono indirizzate a Guido Mazzoni, a Giuseppe Chiarini, ad Adriano Lemmi, e infine alla moglie e agli altri congiunti. Interessante la lettera del 27 luglio 1889, dove, in appendice è riprodotta la poesia *Scoglio di Quarto*, composta proprio quell'anno, nel periodo estivo. Scrivendo a Cesare Zanichelli, il 28 luglio sempre del 1889, il poeta osservava: « Ho finito lavorando nelle foreste, in prospetto ai ghiacciai, o sulla Dora, un'ode barbara, *Lo Scoglio di Quarto*, che assomiglia a certe sorelle. Intendo comporne tre altre; fra queste *Il liuto e la lira*, alla Regina ». Scrivendo al Mazzoni il 4 agosto del 1889, egli riferiva: « Sai, o non sai, che la Regina, si compiace di due liuti bellissimi che ella ha, e p r e t e n d e di suonarli. A sua istanza nell'aprile scorso furono tenute in Roma due conferenze su *La musica antica*, cioè del secolo XV e XVI. V'era la Regina e v'ero io. La Regina mi volse la parola, chiedendomi del mio parere. Io le dissi che intanto mi piaceva molto che S. M. toccasse il liuto dei trovatori e del Petrarca. Ella mi disse: « Faccia una poesia su 'l liuto ». Io risposi che sì. La voleva subito. Ma io non ho potuto farla che ora ». Povero Carducci, si avviava proprio allora a diventare un p o e t a c e s a r e o? Interessantissima poi la lettera ad Annie Vivanti, da Bologna, nella prima decade di dicembre del 1889, dove ricorrono le famose parole, « Ella certo è più giovine della regina Saba, e, senza dubbio, non noiosa come lei; ma io non sono sapiente come Salomone, e sono noioso almeno quanto lui ». Del 1890 ci interessa una lettera ad Adolfo Borgognoni, che fu uomo di grande gusto, e fiuto critico, e del quale il Croce raccolse un volume laterziano, *Disciplina e spontaneità nell'arte*. Il Borgognoni è stato facilmente dimenticato, ed era un prosatore pieno di sapore: qui ne ricorre il nome per una lettera affettuosa del Carducci, in cui leggiamo con piacere queste righe: « che il *Piemonte* non ti piaccia, mi dispiace; delle cose mie è una delle più immediatamente sentite e facilmente verseggiate ». Aveva ragione il Borgognoni, e torto il Carducci. Un'altra osservazione che ci ferma è quella espressa ad Ernesto Masi, a proposito di Vincenzo Monti: « Ho letto con tanto piacere la sua nota critica su Vincenzo Monti a uso del Cantù (CESARE CANTÙ, *Monti e l'età che fu sua*), e la ringrazio, per la mia antica venerazione allo splendido poeta, del giusto giudizio. Sì, è vero, il povero calunniato Vincenzo Monti fu un grande adoratore della gran madre Italia. — Senza dire d e l l ' i n g e g n o e d e l l a p o t e n z a d i s c r i t t o r e ». Ed ecco un giudizio su Ibsen: il Carducci aveva assistito all'interpretazione che di *Casa di bambola* aveva dato Eleonora Duse, e scrive al Chiarini così: « Ieri sera fui alla rappresentazione di *Bambola* dell'Ibsen. Meravigliosa. Rimasi colpito! ». Qua e là poi scorgiamo sempre note di tenera simpatia per la Vivanti; in una lettera del 20 febbraio 1891: « Ricevo un gran pacco di the: credo che sia un dono dell'Annie. Ella non sempre e non tutti mi dice i suoi affari di interessi. Se qualche cosa ne saprai, ti prego dirmene — non per curiosità mia ». Degne di rilievo parole e giudizi affettuosi e ammirativi per Francesco Crispi; in data 6 marzo 1891 il poeta scriveva al Crispi: « Quanto più veggo gli altri all'opera, tanto più ammiro ed amo voi. Voi siete troppo grande.... non per l'Italia, ma per cotesta gente » (il Carducci alludeva ad alcuni fautori del Crispi sotto la bandiera dell'Unione Monarchica). Fa piacere poi vedere segnalato il nome di Antonio Della Porta, autore di *Sestine* (Zanichelli, 1890) e autore di quelle *Canzoni* che uscirono nel 1900, che hanno attratto anche l'attenzione del Croce negli ultimi due volumi della *Letteratura della nuova Italia*; la lettera è indirizzata al Crispi, 18 marzo 1891: « Vi presento il signor Della Porta, presidente dell'Associazione universitaria, che ebbe l'onore di invitarvi. E un bravo giovine, buon patriota e anche buon poeta: il che, per sentire generosamente, non nuoce. Ascoltatelo. Egli vi dirà il vero, cioè quanto vi amiamo e vi onoriamo ». Sui giudizi del Carducci su Crispi bisognerà pur ritornare, perché tanto l'interpretazione che ne diede Gioac-

chino Volpe, quanto l'interpretazione del Croce, sono in un certo senso inficiate dalla passione politica: Crispi viene presentato dal Volpe come il Battista di Mussolini, e dal Croce come la sua malefica preincarnazione. Leggiamo con piacere una lettera indirizzata al Croce il 10 maggio 1891, a proposito dei *Teatri di Napoli nei secoli XV-XVIII*: « Io non posso altro che ringraziarla per la nuova importantissima materia che ella ha con tante considerazioni originali fornita alla storia delle lettere, dell'arte e del costume nel suo libro dei teatri di Napoli ». Al Croce egli tornerà a scrivere più tardi per l'*Estetica*. Singolare è poi l'omaggio che egli rendeva a Cesare Cantù, in data 31 maggio 1891: « Ogni volta che mi accade di rendere giustizia a Lei, e alle opere Sue (e mi accade spesso; e pur l'altro ieri in scuola lessi cinque bellissime pagine del suo libro pariniano); ogni volta, dico, che mi accade renderle giustizia, io compio con gran piacere un dover mio. Sono ben contento di ripeterle, che la più continuata e più gradita e più profittevole lettura a me ragazzo, nella mia Maremma, fu la sua *Storia universale*: e che poi ho letto tutto, credo, ciò che Ella ha pubblicato ». Non ci dispiace un giudizio un po' crudele su Alfonso Bertoldi, insigne studioso certamente di Monti, che fu preside, e assai solenne, in un liceo di Firenze; il Carducci scrivendo il 23 giugno 1891 dava questo giudizio: « Al Bertoldi io voglio far sentire che non gli perdono la m u l e s c a p r e s u n z i o n e, primo, di fare il commento alle odi del Parini, quando avevo annunziato di farlo io: secondo, di imporre un suo lavoro già fatto sulle poesie del Monti, quando sapeva che io l'avevo destinato ad altri. Poi un'altra. Veggo nelle stampe del Monti che egli si serve di tutte le varianti, messe insieme da me, anche di un'edizione che né egli né altri può conoscere, senza mai ricordare donde prende: una volta, che non poteva far di meno, « anche il Carducci ha fatto questa lezione ». Stampatelo come volete: ma nella Scolastica no [di cui il C. era il direttore]. Già, per voi e per lui è lo stesso ». — Riscontriamo un *lapsus* a pagina 299, n. 2: « il Carducci e Scipione Morpurgo avevano intenzione di compilare una antologia italiana per i licei »; credo che debba trattarsi di Salomone Morpurgo, uno studioso triestino vissuto fino al terzo decennio di questo secolo, vivacissimo e dottissimo, direttore del *Propugnatore*. C'è infine una lettera alla signora Luisa Anzoletti, del 7 giugno 1891, in cui il poeta dice un po' duramente: « Per chi mi manda versi, ho una circolare a stampa, che, incredibile, dice la verità. Non ho tempo di leggere versi: i miei doveri, i miei lavori, i miei impegni mi vietano distrazioni. Eppoi non credo alla poesia, oggigiorno ». È una circolare che credo un qualsiasi letterato di qualche nome di oggi avrebbe tentato di fare, perché questa piaga dei versi, o delle novelluzze, inviate in plichi raccomandati, e con raccomandazione di qualche personaggio, affligge purtroppo anche la nostra società attuale e la gente che vuol lavorare. Bisogna aggiungere che tutta questa frenesia di versi può avere un carattere economico (per quei tali premi letterari, che sono stati gonfiati e moltiplicati per ogni città, che noi ci auguriamo vadano a sparire presto), ma indica anche che c'è molta gente oziosa in Italia. (L. R.).

Vasco Pratolini, *Metello*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 426. — È un assai bel romanzo, che non delude l'aspettativa di tutti gli ammiratori di Vasco Pratolini. Per una parte si può dire che è la continuazione della *Cronache di poveri amanti*, per quel diffuso senso di calda e sana sensualità che c'è nelle pagine relative agli amori di Metello (e nella prima, e nell'ultima parte). C'è poi scoperta, forse troppo scoperta, la vena dello storico del movimento operaio in Italia; e a dire il vero alcuni tratti sono rimasti sordi alla trasfigurazione della poesia. Per esempio, a un certo punto lo scrittore esce a dire fra l'altro: « Per l'epoca in cui avvenne, appunto il 1902, e per la sua durata, e gli episodi che lo caratterizzarono, fu uno sciopero rimasto leggendario. Durò quarantasei giorni, e si risolse con la capitolazione degli Imprenditori. Fu una grande vittoria, ma a che prezzo conquistata, e in che termini sottoscritta? Fu comunque una vittoria ». Ora, didascalie di questo genere non sono rare nel corso della narrazione, ciò che raffredda la fantasia del lettore; si può essere contenti e consenzienti storicamente sull'efficacia di questi scioperi, ma qui siamo nel mondo dell'arte, dove non avvengono mai scioperi. Qualcuno mi potrà ricordare la sommossa di San Martino nei *Promessi Sposi*, o altri episodi storici del romanzo manzoniano; qualcuno mi potrà ricordare anche le sommosse o i turbamenti rappresentati dal Verga in *Mastro-don Gesualdo*, del 1821, o del 1837, o del 1848; ma anche nel Verga, dove in un certo senso c'è una successione cronologica di questi avvenimenti, è creata una distanza di aria poetica tra l'uno e l'altro episodio. Senza dire che nei *Promessi sposi* le giornate dei rivoltosi sono colorite e dipinte di quell'umorismo che fu proprio del Manzoni, quando toccò della g i u s t i z i a terrena, poiché per lui esiste soltanto la giustizia di un Giudice che non è mai giudicato.

In *Cronache di poveri amanti* i protagonisti politici sono veramente fusi in tutto il racconto, perché si tratta di un movimento antifascista di cui vivono anche gli stessi personaggi fascisti; qui si sente invece che è piuttosto rappresentata la lotta di classe, a cui rimangono, fantasticamente, estranei i borghesi o gli impresari. Ma le ultime pagine di *Metello* sono le più fuse e le più appassionanti; certamente per i due romanzi successivi (questo è il primo di una trilogia *Una storia italiana*), noi speriamo che questa « storia italiana » diventi sempre più intima allo scrittore. Per ora ci sembra che è sempre dominante l'interesse per le cronache dei poveri amanti; e le cronache dei « poveri lavoranti » sono introdotte direi un po' programmaticamente. Il Pratolini è stato definito un crepuscolare, quindi in un certo senso egli farebbe seguito ad Aldo Palazzeschi; ma il crepuscolarismo del Pratolini è molto più maschio e molto più ricco

di elementi politici e storici. Però non siamo del tutto persuasi di questa definizione che è stata data di lui come poeta crepuscolare. (L. R.).

Roberto Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, 2a edizione riveduta, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1954, pp. 500. — È una biografia che non esitiamo a dire la migliore tra tutte quelle che sono state scritte sul grande politico fiorentino. L'atteggiamento del Ridolfi è naturalmente l'atteggiamento del piagnone (ma come siamo lontani dal piagnonismo di Pasquale Villari!), poiché lo stesso autore ci ha dato altri studi sul Savonarola. Noi ammiriamo soprattutto la grande precisione della ricerca, e la semplicità lineare con cui l'autore viene esponendo le sue fatiche. Qua e là disturba questa sua partigianeria per la fede piagnona, tanto che il Ridolfi finisce col giovarsi perfino del libro di Felice Alderisio, il quale però, morso dalla critica ferocemente, ha in questi ultimi anni riveduto la sua interpretazione, come si può vedere già nella seconda edizione del suo *Machiavelli*, Bologna, C. Zuffi, 1950, e da un articolo apparso anche in « Rinascita ». Poi è noto che l'Alderisio oggi è un aderente al partito socialista nenniano e non può più essere contento di avere cattolicizzato troppo il suo eroe del '500, secondo la logica dei gesuiti. Questa *Vita* del R. è scritta con molto garbo, nobiltà e semplicità di eloquio; c'è qua e là qualche fiorentinismo che disturba, come per esempio un vocabolo troppo fiorentinesco e familiare, « sciattato ». È evidente poi la propensione del Ridolfi per il fiorentinismo quale è stato messo di moda e fatturato da Giovanni Papini; ma bisogna ricordare che quando Papini ha affermato che per scrivere degnamente di Dante bisognava essere cattolici, poeti, e fiorentini, egli aveva fatta poi un'infelicissima prova col suo *Dante vivo*, stampato da Vallecchi. Il Ridolfi, che lo cita varie volte, perché « d'uno tanto uomo debbesi parlare con reverenzia », è di gran lunga superiore al suo preteso maestro ed amico. Il fiorentinismo ridolfiano è di un carattere assai più elevato: quello che si è formato lungo varî secoli attraverso le caste aristocratiche. Non è il fiorentinismo della classe piccolo-borghese, che è irritante e spregevole, come quello di *Lacerba*, tanto per intenderci a più chiare note. Egli ce l'ha in particolare con gli storici idealistici, col De Sanctis, col Croce, col Gentile e col Russo, e difende la cattolicità del Machiavelli conferenziere negli Orti Oricellari, quando questi discorre di Girolamo Savonarola. Noi non sappiamo riprendere una polemica sull'interpretazione di una famosa frase, « d'uno tanto uomo debbesi parlare con reverenzia »: se il Machiavelli, in tutti gli altri suoi scritti, ha morso il predicatore ferrarese, il profeta disarmato, non si saprebbe poi come giustificare questa improvvisa riverenza, se non come un'ipocrisia. Sicché io preferisco sempre pensare al tono ambiguo della battuta, adoperato dal M. per suggestione dei suoi ascoltatori. Un'altra osservazione: a p. 17 il Ridolfi parla d'un popolo fiorentino *bizzarro*, epiteto dato da Dante a Filippo Argenti; parrebbe che debba costituire la caratteristica costante di questo popolo. Orbene, la parola *bizzarro*, quale fu adoperata da Dante, ha il significato di *iracondo*, o di « imbizzarito e crucciato contro se medesimo », come sostengono il Buti e il Boccaccio; significato poi confermato anche nel commento di Isidoro del Lungo. Ora io non intendo perché il Ridolfi voglia scrivere: « Piena di contrasti era, del resto, l'indole del popolo fiorentino, che troppo spesso se n'ebbe, nella volgare accezione, quel titolo di *bizzarro* dato da Dante a uno di loro ». Più felice è invece l'osservazione, che il Ridolfi fa, quando scrive: « L'indole dei fiorentini ha, sotto la esterna piacevolezza, un fondo amaro ed aspro, forse anche qualche barbaglio di crudeltà sotto la civile bonomia ». Questi lievi difetti, che io ho elencato, soltanto per scrupolo, in questa biografia del Machiavelli, naturalmente sono soltanto inezie; e dobbiamo invece riconoscere che nel Ridolfi c'è uno studioso molto ben preparato, molto cauto, e molto saldo, e che riprende la tradizione del suo antenato, Cosimo Ridolfi, amico di Gino Capponi e del Tommaseo. Però questa sua opera è destinata a restare fondamentale per gli storici del Machiavelli. E ci auguriamo che questo non sia l'ultimo suo libro, come egli stranamente minaccia nella prefazione. Perché mettere limiti alla Provvidenza, a cui egli pur crede? Lo diceva anche un pontefice, per la sua longevità. (L. R.).

Attilio Momigliano, *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, pp. 184. — Non è uno dei soliti volumetti postumi d'un autore sia pure insigne: qui ci sono tanti articoli del Momigliano che non solo meritano di essere letti, ma meritano anche di essere presi in considerazione nelle nostre varie e successive esperienze letterarie. I gruppi di questi articoli sono quattro: uno relativo al Croce (molto significativo il tono da *In exitu Israel de Aegipto*, scritto nel '44), fino al Gozzano; l'altro relativo al Carducci, fino al Pancrazi; il terzo dai *Reali di Francia* a diversi scrittori del Quattro e Sei-Settecento, come *Botero scrittore*, *La poesia del Magnifico*, le *Lettere sopra i buccheri* del Magalotti; un quarto gruppo da D'Annunzio a Giulio Salvadori, alla *Voce di Dio* di Moretti, ai *Fratelli Cuccoli*. Se dovessimo citare i saggi più complessi, dovremmo citare quello sulla poesia di Gozzano, quello sullo svolgimento della lirica dannunziana, e poi i vari articoli su Borgese. Devo confessare che per gli articoli su Borgese io sono rimasto molto perplesso; il Momigliano, anima fine, sensitiva e romantica, ha trascritto in Borgese quella che era la sua stessa poesia del « romito silenzio ». Epperò il Momigliano, uomo sincerissimo, si è lasciato trarre forse in inganno dalle apparenze letterarie e dall'eloquenza dello scrittore siculo-americano. In ogni modo questi giudizi momiglianeschi vanno ricontrollati col testo a fronte del Borgese. Quello che si apprezza in Momigliano è che egli sa avvicinarsi riposatamente e senza scalpitanti sdegni a scrittori che forse hanno usurpato una fama superiore al loro merito, nei tempi che

furono, come De Amicis, lo Stecchetti, e perfino il Giacosa. Il Momigliano è giusto con tutti; e perfino col Giacosa, che ha come fondato una specie di oligarchia letterario-politica, per le sue relazioni col *Corriere della sera* (imitate malamente da altre dinastie di famiglia), il Momigliano si trova ad adoperare parole assai lievi, sebbene si sente anche lui molto sdegnato contro quel Medioevo di cartapesta che introdusse lo scrittore di Parella. Ma c'è l'autore di *Tristi amori* e di *Come le foglie* che riporta in su lo scrittore. Si ha il rammarico soltanto che non vi siano articoli sul Fogazzaro. Io ho l'impressione che il Momigliano sarebbe stato molto adatto a interpretare tutta l'opera dello scrittore vicentino, e lo si vede anche per le pagine che ha scritto nella *Storia*, e altrove. Ma più che per la Deledda, che egli forse ingrandisce ai suoi occhi, perché ricama sul contenuto della scrittrice sarda tutta una serie di notazioni intime della sua poesia o della sua propria immaginazione poetica, per il Fogazzaro avrebbe avuto egli maggiore appiglio, per un tale lavoro di trascrizione. Sarebbe utile che il Binni raccogliesse molti altri articoli del Momigliano; lo stesso in altri tempi ho espresso tale desiderio per gli articoli di Pancrazi, e per gli articoli del De Robertis, e per gli articoli di Eugenio Montale, che è uno dei più sapidi critici della nostra generazione. In fondo questo episodio della critica letteraria nei nostri tempi non è stato un semplice episodio, ma ha costituito la sostanza dell'esperienza più profonda e più tormentata della prima metà del secolo. Chi scrive queste righe ha già dedicato un volume almeno dei suoi tre alla critica letteraria contemporanea, Serra, Gargiulo, Momigliano, Flora, Pancrazi, De Robertis; e in fondo, a distanza di dodici anni si persuade che egli ha toccato di tutti quelli che potevano entrare in questa storia della nostra letteratura critica del cinquantennio. Per gli altri, che non si nominano naturalmente, lo storico non avrà bisogno gran che di raccolte. Naturalmente qui si parla di critici della letteratura contemporanea. Credo che sia superflua la discriminazione tra articoli buoni e articoli di carattere secondario: di un vero critico tutto interessa: il Momigliano in modo particolare e il Pancrazi sono stati i più ritrosi a sciorinare tutte le loro carte letterarie, che son rimaste nei cassetti degli eredi. Quello che ha fatto il Croce, in fondo può essere ripetuto da tutti i suoi amici e scolari o avversari; né si dica che questo è stato troppo il secolo della critica: ciascun secolo è quello che è, e bisogna studiarlo per quello che esso ha potuto dare. Non ci sono mai capricci nella storia, come non c'è stato un capriccio della storia per i tempi che vanno da Giordano Bruno a Tommaso Campanella, da Giovanni Botero a Paolo Paruta, da Galileo Galilei a G. B. Vico, dal Magalotti all'Algarotti. Il Flora fece delle osservazioni molto acute nella sua *Storia* su musicologi e musicisti del Seicento: il Seicento del Croce è stato approfondito soltanto in un solo senso, ma egli stesso aveva indicato la necessità, che bisognasse allargare la tela della trattazione ad altre parti. (L. R.).

Giuseppe Marotta, *L'Oro di Napoli*, Milano, Bompiani, 1954, pp. 275. — Il famoso film di De Sica, *L'Oro di Napoli*, ha fatto nascere la curiosità di conoscere un po' più da vicino i libri di Giuseppe Marotta, che è stata la fonte a cui hanno attinto a piene mani gli artisti del cinematografo. Il Marotta è un cronista affettuoso della Napoli che se ne va; egli non finge la reminiscenza, ma vivendo a Milano sente sinceramente questa reminiscenza. È un po' il caso del Verga di *Nedda*, del caminetto e della fattoria del Pino. Il M. è l'epigono non tanto di Di Giacomo, quanto di Ferdinando Russo, della Serao, e degli altri canzonieri napoletani. Se si vogliono conoscere i racconti, che più direttamente hanno ispirato il De Sica e la *troupe* degli artisti, bisogna leggere *Lo sberleffo*, ricreato però con molta originalità da Eduardo De Filippo; *Il guappo*, *Il professore*, dove è presentato don Ersilio Miccio, venditore di saggezza, e infine l'episodio dell'anello di smeraldo, a cui si intitola un quadro del famoso film, derivato direttamente da *Gente nel vicolo* (il Vico Lungo Sant'Agostino degli Scalzi), dei *Giocatori*, dove De Sica giuoca con un ragazzo, il piccolo Antonio Criscuolo di anni sette, una faccia quella del ragazzo, ormai indimenticabile. Noi siamo lietissimi di questa volgarizzazione dei racconti di uno scrittore, ma troviamo che il rapporto è soltanto della materia. Siamo in una nuova commedia dell'arte, che è stata sempre nel genio dei napoletani. Nel film trionfa Sophia Loren, e bisogna dire però che l'entusiasmo delle folle è un entusiasmo passeggero, perché di natura allotria: il « gloriante seno » era già famoso al tempo di Francesco Gaeta. Anche la stessa Lollobrigida, ha stancato ormai gli spettatori, sebbene i suoi atteggiamenti monelleschi di *Pane amore e fantasia* e di *Pane amore e gelosia*, ci hanno gradevolmente sorpresi. Io trovo che la Sophia Loren faccia migliore prova in *Peccato che sia una canaglia*: il pubblico non ama troppo le donne statuarie. Del resto queste attrici sono abbastanza intelligenti per capire che altri sono i meriti dell'arte, e altri i meriti della loro « maggiorazione » fisica. Degli altri libri del Marotta, io vorrei consigliare la lettura di *San Gennaro non dice mai no*, scritto subito dopo *L'oro di Napoli*, e poi *A Milano non fa freddo*, tutti editi da Bompiani. Ma non bisogna esagerarsene il valore come arte, anzi addirittura non si può parlare veramente di arte, ma soltanto di una affettuosità viva e commovente: si sente che il Marotta è un assai bravuomo, e forse egli stesso non si aspetta di avere troppo alti riconoscimenti nel campo della critica letteraria. L'artista migliore della napoletanità resta sempre Domenico Rea. Per tornare ai film; oggi comincia a trionfare il gusto per la Hepburn (Audrey), che si muove leggera come una angelella, o per Marina Vlady. La carnalità insomma viene a poco a poco battuta. Sono soltanto i vecchi che se ne entusiasmano, o i popoli barbari di civiltà. Del resto bisogna

diffidare anche di questo entusiasmo, per le angelelle: oggi come oggi tale gusto ha un carattere polemico, ma può poi diventare anch'esso un gusto perverso impastato di desideri senili. Senza dire che questa ginecolatria è sintomo di decadenza, e non di raffinatezza di gusto. Oggi i frequentatori del cinema-arte, sono profondamente irritati da questo grossolano delirio delle platee, che ricordano le sghignazzate sconcie degli spettatori dei caffè-concerto, quando gridavano « la mossa », « la mossa », giustamente messo in caricatura in *Carosello napoletano*. Le attrici più elevate e più acclamate si rendano conto che ci si avvia verso un periodo di iconoclastia, in cui ne toccheranno anche loro. (L. R.).

Ugo Ojetti, *I taccuini, 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 607. — Libro piacevolissimo, e che non bisogna giudicare con la grinta del moralista. Molti fanno gli sdegnati perché vi sono riferiti aneddoti e vicende di molti gerarchi, e perché si osserva un successivo e lento e geniale adattamento dell'autore alla nuova cortigianeria mussoliniana. In verità l'Ojetti si mantiene sempre in limiti molto discreti; se scandalo ci ha da essere, io lo proverei piuttosto per tutte le noterelle scritte durante la prima guerra europea, o meglio per tutta l'attitudine « borghese » che domina nel volume. Il difetto del quale, e della prosa di Ojetti, sta nel fatto che essa è troppo gradevole, e tale che si cancella facilmente dalla memoria. A distanza di qualche settimana io ho riletto buona parte del *Taccuino*, sempre come una novità: questo per la lievezza delle incisioni e delle note. Mi sono sforzato anche di cercare una qualche nota, che serva come da centro di tutto il volume: manca. Tutta l'opera di Ojetti in fondo è opera di taccuino, di un uomo che vive giorno per giorno; è un diarista eccellente, un autore di « cose viste », e di persone conosciute. Non solo i volumi di *Cose viste* vere e proprie, ma un po' tutte le altre opere dell'Ojetti si possono ridurre a quel comune denominatore. Il titolo victorughiano, imitato poi anche dall'Abba, direi che è più al suo posto sui libri dell'Ojetti. Ma non è facile effettivamente cogliere tanti particolari di tanti uomini, e di tante vicende, e non offendere e scalfire nessuno. C'è il perfetto galateo della mondanità. Vorrei citare almeno l'aneddoto carducciano, dell'Elvira che fa uno sfogo col Panzacchi per i tradimenti del marito con la Lidia: « Chiacchiere? Aspetti un momento. — E corse di là e tornò alzando con le due mani per la cintura una sottoveste di lanetta rossa con due falpalà, ornati di fettuccette rosse: — Questa è di lei. L'ho trovata nella valigia di Giosue. Capisce? Nella valigia! Le basta? Ma se quella sgualdrina crede di riaverla, si sbaglia. Questa sottoveste me la metto io ». Orbene, indubbiamente il racconto è ingegnoso, ed epigrammatico, ed era fatto dal Pistelli: un po' di questa ingegnosità epigrammatica c'è in tutte le battute dell'Ojetti. L'epigrammaticità svela l'arte dell'accomodamento dell'aneddoto. Nel 1929, alla data del 30 giugno, leggiamo questa nota: « Nel 1926 dicevo a Malaparte che i fascisti più alacri e, almeno a parole, più liberi, dovevano cercare di ristabilire la giustizia, o almeno, come sotto l'Austria, l'apparenza della giustizia. Mi rispose: — Non hanno ancora avuto il tempo di occuparsene. — Disse proprio « non hanno »; non disse « non abbiamo ». Ora siamo nel 1930, e direi che di ristabilire la giustizia, sia pure l'apparenza della giustizia, i fascisti hanno paura ». Ad aperta di libro c'è sempre una qualche nota che interessa; gli storici dell'avvenire, se vorranno cogliere l'umore, l'atmosfera del tempo fascista, e di quello prefascista, tra umbertino e vittorino, dovranno leggere questi volumi dell'Ojetti; ci impareranno molto di più che nelle filze degli archivi, che potranno scovare. Dal punto di vista umano dobbiamo dire che abbiamo trovato assai bella e vibrante la *Prefazione* della figliuola Paola Ojetti. Noi non ci scandalizziamo più di nulla, se, scartabellando l'*Illustrazione italiana*, abbiamo visto un gruppo di dame dell'alta aristocrazia e borghesia torinese fotografate piene di compiacimento perché preparavano maglioni per i soldati di Mussolini (un giorno o l'altro, vincendo la nostra ritrosia, riprodurremo su queste pagine l'incredibile gruppo fotografico). Lo *snob* nelle dame era più forte che non fosse il decoro civile e l'amore della libertà. Però a far la voce grossa con Ojetti, sarebbe veramente da sciocchi. Questi e altri suoi volumi sono una testimonianza genuina, non dirò di quella corruttela che si ebbe sotto il fascismo, ma della corruttela della borghesia europea e italiana insieme nell'ultimo ottantennio: ciò che qui si annota non per polemica di « sovversivi », ma soltanto per verità di storici. Anche il Croce condannava la corrotta moralità borghese attraverso l'opera letteraria del D'Annunzio, del Fogazzaro, del Pascoli (da lui definita « la trina bugia », o « la fabbricazione del vuoto », fin dal 1907). (L. R.).

Direttore responsabile Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

1321-54. — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

SAGGI E STUDI

CARDUCCI, SENZA RETORICA *

Quando il Carducci si presentò sulla scena letteraria, tra il 1857 e il 1859, dominava nello spirito della cultura toscana, e un po' delle altre parti d'Italia, la tradizione o della vecchia letteratura leopoldina, o della letteratura più avanzata dei filosofi innovatori, che apparvero innovatori almeno in quegli anni. Due di essi furono cari al nostro Giosué, Vincenzo Gioberti e Terenzio Mamiani. È strano: il Carducci si orientava verso due maestri che erano i più alieni dalla sua profonda vocazione. Due maestri, uno di neoguelfismo, l'altro maestro sempre di una filosofia spiritualeggiante, che doveva contrastare di anno in anno, sempre più al vivo, con la vocazione più profonda del lupacchiotto di Maremma. Il che sta a indicare che gli ingegni seri, anche se i maestri volessero traviarli, vanno per la loro strada segnata da una vocazione nativa. Difatti il Carducci non tardò a raffreddarsi in questi amori di novizio, e mise da parte prestissimo, ancora prima dei ventanni, tutta la letteratura che gli storici chiameranno forse la letteratura ciclica della battaglia di Lepanto, che godé particolarmente la simpatia della Compagnia di Gesù dal Seicento in poi. Tale letteratura, se si fosse perpetuata, avrebbe sequestrato l'Italia dal circolo delle più moderne esperienze della civiltà europea, confinandola entro gli augusti ma anche angusti confini del cattolicesimo gesuitico. Da una parte la letteratura classica, specialmente quella di Orazio e dei Greci, e dall'altra la letteratura mazziniana, e tutta quella che veniva dalla Francia del secolo XVIII, dovevano liberare presto il nostro poeta dalla letteratura a lui contemporanea di tipo conformista. Egli non amò nel suo recalcitrare nemmeno eccessivamente l'opera di Alessandro Manzoni: ma a dire il vero, in seguito si venne convertendo a poco a poco all'opera del grande scrittore lombardo, al quale era inizialmente avverso non per ragioni religiose, poiché nel Manzoni poteva egli ritrovare un cristianesimo originale, e anticonformistico, avendo il Manzoni stesso sentito fortemente la lezione dell'Illuminismo francese e del giansenismo morale, ma per-

* Conferenza letta a Bologna il 22 dicembre 1954, e poi ripetuta a Viareggio e a Pontedera. Qui la raccolgo perché compendia tanti motivi della mia critica carducciana precedente. Seguiranno nel tempo altri due saggi: *Carducci parnassiano* e *Il linguaggio del Carducci*. Così, per il primo cinquantenario della morte, avrò pronto tutta una raccolta di studi carducciani, che saranno stampati come volume monografico dal Laterza.

ché il Manzoni agli occhi suoi aveva in un certo senso tradito la poesia: aveva disertato l'aringo delle Muse e del buon Apollo, per rivolgersi alla prosa narrativa. Del resto il libro che egli più lesse, nella sua infanzia letteraria, consule il padre « manzoniano fervente », fu precisamente *I Promessi Sposi.*

Ma il Carducci amava soprattutto la poesia apollinea, cioè a dire la poesia, che, deve essere un po' montata, almeno di un quarto sulla prosa. « Ci fu un tempo in cui — egli scriveva — la poesia ebbe la pretesa di parlare come la prosa, con la meno possibile differenza »; e ricordava Malherbe, che si vantava di andare in cerca di parole per il suo vocabolario tra i facchini dei grani e la gente dei mercati, e ricordava anche Voltaire, che per una prova di paragone della bontà dei versi, aveva dato la famosa ricetta, « metteteli in prosa ». Il Manzoni agli occhi suoi avrebbe tradito quella che era la sua profonda vocazione di poeta metricamente spiegato, di poeta di Calliopé, che a l q u a n t o s u r g e . Il nuovo sorgente poeta avrebbe voluto rendere alla poesia il suo linguaggio proprio, il suo stile, le sue immagini, i suoi privilegi, e non accettava però gli incitamenti del grande lombardo, che predicava e praticava per suo conto quello spogliamento prosastico della poesia.

Contro il romanzo in genere, poi, il Carducci ebbe sempre direi quasi un fatto personale: se la prendeva in modo particolare con lo Stendhal, che si vantava di avere esemplato il suo stile sulla prosa del Codice Civile, e se la prendeva con Malherbe, che, arroccato nel razionalismo geometrico cartesiano, aveva sempre incitato la giovane letteratura a uno scrivere parlato. Lo stile del Codice civile, promosso dallo Stendhal, non poteva essere per il Carducci che una forma di empietà, un avvilimento, una dissipazione di tutto il glorioso Parnaso della tradizione. Egli tornava però a ribattere sempre contro il genere « romanzo »; e non si dica nulla del romanzo sperimentale, l'ultima letteratura « da spazzaturai »: il Carducci, democratico in politica, non amava i mal pingui ventri (i « panciuti zoliani », come egli li chiamava, con chiara allusione a Luigi Capuana) dei suoi nuovi colleghi in arte. Egli non vuol riconoscere il significato spirituale, anche se non artistico, che ha il romanzo sperimentale, come un tentativo di uscire dalla vecchia letteratura pelasgica, generica, nebulosa, dei vari paesi d'Europa, e che, particolarmente per l'Italia, poteva essere una evasione definitiva dagli ammuffiti serbatoi d'Arcadia. Riconoscerà invece più volentieri i benefici della poesia dialettale, sempre per il solito gusto del genere chiuso, che è la « poesia metrica ». Da ciò il suo giudizio esaltativo, forse troppo esaltativo, sulla poesia di Cesare Pascarella. Pascarella di *Villa Glori*, e della *Scoperta dell'America*, va bene, perché scriveva in sonetti: Verga, Capuana, la Serao, e tutti gli altri provinciali, non vanno bene, perché scrivevano in prosa. In cotesta avversione, e appassionata avversione, c'era, oltre che apollineo disdegno (l'Italia letterata era tutta dalla parte del Carducci, per tradizionale gusto retorico), anche un tantino di nazionalismo letterario e di eugenetica moralistica; per il romanzo l'Italia diventava un dipartimento della Francia, e la paesana

sanità indigena a suo parere si sarebbe corrotta e contaminata dei nuovi sublimi vizi europei.

Dunque il Carducci non permetteva che l'Italia tentasse di sprovincializzarsi, sia pure attraverso una vaccinazione delle malattie europee; certamente il temperamento sano e popolano del Carducci si ribellava a tali forme di ambigua medicazione, e di sofisticazione letteraria: sononché, più che per queste ragioni naturalistiche e di temperamento, valeva la ragione più vera e più ideale: il Carducci, storicamente, rappresentava la reazione al vago poeticismo romantico, ed egli voleva essere l'archiatra, il curatore impietoso della « scrofola romantica »; e proprio lui, mentre agonisteggiava con le malattie dei padri, non poteva accarezzare i nuovi squisiti mali dei figli. Chi sentiva aleggiare sull'accesa fronte gli itali iddii, e celebrava la serena e intera e diritta anima umana, sarebbe stato un compagno strano, e non gradito, in mezzo alle pallide torme dei nuovi martiri del sensualismo europeno. Chi crea, ama, sceglie, ed esclude: e soltanto i deficenti di una loro personalità possono far buon viso a tutto quello che di nuovo si accenna nell'aria. Ciò che è segno precisamente di dilettantismo, e di fiacchezza creativa, o di indifferenza estetizzante da scettici e da delusi. Ma il Carducci non fu mai un fiacco, uno scettico, un dilettante, e però egli non si piegò a battere le mani alla nuova letteratura, che si veniva affermando accanto alla sua poesia, e questo non per frigida alterigia accademica, ma soltanto per fedeltà ai principî originari dell'arte sua apollinea. Egli continuava e concludeva la grande tradizione che si partiva dal Parini e dall'Alfieri, che si era affermata col Foscolo, ampliata col Leopardi, e con lo stesso Manzoni; sesto no, ma postremo, poteva egli dire di sé, a proposito dei più grandi sonettisti italiani, da Dante al Foscolo e a lui. Sesto no, ma postremo, nel significato dì ultimo, noi possiamo ripetere, di questa grande tradizione che si era inaugurata fondamentalmente col fiero astigiano.

Ma fu forse egli scrittore antieuropeo? Non sarebbe esatto nemmeno questo. Ad un europeismo di tono eguale e diffuso, egli preferiva un europeismo più aristocratico, singolare conquista, sul fondo della tradizione nazionale, dei singoli creatori. Doveva scrivere nel 1897: « Nel concilio olimpico, dove seggono Dante e Shakespeare, anche la Spagna, che non ebbe egemonia di pensiero, ha il suo Cervantes; l'Italia seguitò a mandarvi più d'uno, e pare, si crede da più d'uno, che di recente vi siano stati accolti il Manzoni e il Leopardi ». E aveva ammonito i suoi scolari, nel giubileo accademico del 1896: « Noi dobbiamo riprendere la tradizione dei nostri maestri, Virgilio, Dante, Petrarca, i quali trovarono l'arte moderna e il mondo nuovo; noi dobbiamo, c o n t i n u a n d o , ampliare questa tradizione, senza farci schiavi e scimmie di nessuno ». « Memore innovo, ed ai sepolcri canto », scriverà in un sonetto il Carducci insistendo sempre su questo punto, che egli voleva conservare la t r a d i z i o n e i n n o v a n d o l a .

Si può pensare quel che si vuole di questa fermezza storica del Carducci, ma bisogna pur fargli credito che cotesti suoi odi ed amori non avevano nulla

di capriccioso e di pedantescamente accademico. Sono le passioni di un poeta, che ha il suo credo, e le sue vedute di critico con tutto un sistema coerente di idee. Anche l'avversione al Manzoni, del resto profondamente modificata negli ultimi decenni della vita, non era soltanto avversione di giacobino e di anticattolico, ma procedeva, come abbiam già fatto intendere, da ragioni più strettamente letterarie: l'avversione dell'artefice del verso contro il disertore dell'aringo poetico, contro il narratore sliricizzato, che aveva risolto o dissipato la poesia e l'arte nella prosa di un romanzo. « Mi dolsi e mi dolgo con rammarico, io che amo soprattutto la gran poesia in versi, che il Manzoni, giunto alla maggior potenza della sua facoltà poetica con l'*Adelchi* e con la *Pentecoste,* quando mostrava più simpatica caldezza di rappresentazione, che non il Goethe, mi dolsi e mi dolgo che ristesse ».

Quanto ai suoi scontri con gli altri letterati contemporanei, è significativo che egli si urtò esplicitamente con Luigi Capuana, ma non con Giovanni Verga, l'aristocratico Verga, per il quale egli sentiva, semmai, una specie di insofferenza di carattere passionale, sì una gelosia di maschio, nel timore che l'uomo di pietra, come era detto dalle donne l'autore dei *Malavoglia,* avesse influenza e agitasse la fantasia della sua già troppo irrequieta Carolina Piva. Poi naturalmente si urtò con Mario Rapisardi, e la polemica fa onore al Carducci, perché Mario Rapisardi rappresentava il compendio della letteratura più retrograda del Sette e del primo Ottocento, con i suoi poemoni che avrebbe rifiutato anche il progenitore del Rapisardi, Vincenzo Monti. E si urtò in modo particolare con Bernardino Zendrini, che rappresentava il compendio della deteriore tradizione lombardo-veneta: lo Zendrini era nativo di Bergamo, viveva a Verona, dove teneva corte letteraria, alla quale interveniva anche la Carolina Piva.

Un altro avversario, che egli pizzicò, questa volta perché imprudentemente urtato, fu Antonio Fogazzaro, suggestivo scrittore, ma ardente e confusionario cattolico, e ancora più ardente monarchico. La polemica la si legge in *Moderatucoli,* risposta a un « A. F. », che è proprio Antonio Fogazzaro, il quale, nel *Giornale della provincia di Vicenza* del 18 agosto 1879 aveva fatto della riserve sull'ode *Per la morte di Napoleone Eugenio.* Il Carducci rispose osservando che il Fogazzaro gli aveva fatto molti complimenti, ma mescolati ad una qualche « acre e sottile insolenza ». Difatti lo scrittore vicentino aveva insinuato con malevolenza cattolica che il Carducci si faceva esaltatore di un napoleonide, mentre trascurava di amare l'inconscia zagaglia barbara, la quale poi non aveva fatto altro che difendere la sua terra d'Africa. Si compiaceva con sottile e forse un po' perfida malizia il Fogazzaro di osservare che « certa segreta fibrettina monarchica deve battere furiosamente nel cuore del poeta di Bologna, senza rispetto alcuno delle fibre repubblicane »; ecco qua « il feretro di un rampollo imperiale, covato nel *fango di dicembre,* ieri uscito di collegio, oggi caduto senza gloria per le mani di pochi selvaggi inferociti nella difesa del loro gramo paese e della loro libertà ». Dunque il Carducci non si commuoveva per i sanculotti neri dello

Zululand, ma pel giovinetto erede dei Cesari, spezzato strumento d'imperio, per la orgogliosa « N » napoleonica che si accampava sul drappo funebre! Bisogna riconoscere che il Fogazzaro era andato troppo oltre, e quasi questo non bastasse, egli riprovava la superbia del Carducci, che parlava del Dio di Napoleone, come a distinguerlo dal suo, « Dovevi, o consol, ritrarti Tra il mare e Dio, cui tu credevi ». Lo scrittore vicentino non poteva ammettere che il Carducci dicesse una così grossa eresia (egli ne doveva dire altre più grosse, nel romanzo il *Santo,* e farne poi solenne abiura); ma questo non significa che il Carducci non avesse il suo Dio, perché non c'è mai uomo senza Dio; ma era un Dio diverso, derivato da tutta la filosofia illuministica del Settecento, e di cui l'ultimo profeta era stato Giuseppe Mazzini. Il « Dio e popolo » di Giuseppe Mazzini era il « Dio e popolo » del Carducci. Però l'irruente versiliese fu molto mite e contenuto nel reagire a queste e ad altre insinuazioni dei moderatucoli: e per ironia della storia, il Fogazzaro doveva nei suoi romanzi parlare in seguito spesso di Dio, ma in compagnia sempre, ahimè, di una qualche donna; e possibilmente blasonata. Mentre di Dio si discorre soltanto con le montagne o, come voleva Emanuele Kant, col cielo stellato.

Ma quale il contributo del Carducci, come poeta, alla immaginativa nostra, e che resterà non solo nostra ma degli uomini avvenire? Per un cinquantennio il Carducci corrispose certamente o si illuse di corrispondere agli ideali dell'Italia borghese post-risorgimentale: eppure egli avvelenava le soddisfazioni dei suoi ammiratori, avendo rinnegato in ogni momento e flagellato le loro compiaciute arcadicherie. Il famoso poeta satanico, quel Carducci che identificava Satana col vapore che anela nuove industrie in corsa, ci può far sorridere oggi; pure in tutti cotesti suoi atteggiamenti, già nell'avere adottato lo stesso nome di Satana, c'era un lievito rivoluzionario ed eversivo del vecchio spirito conformistico e confessionalistico proprio del nostro paese. Quando egli in un famoso sonetto parlò del suo « torvo ingegno », e della sua « alma irosa », non si trattava di una fatturazione estetica di sé: egli riprendeva e si riattaccava alla tradizione alfieriana, dell'uomo nemico della stessa società, i cui miti pur avrebbe voluto interpretare. Questo è un poco la sostanza eroica del Carducci, poeta borghese, ma in lotta e in rivolta contro la stessa società borghese che lo applaudiva. Egli poteva scrivere in un suo articolo del 1873 alla *Lega per l'Istruzione del Popolo*: « L'avvento della plebe è una necessità storica: solo che essa non deve, e neppure volendo potrebbe, sovrapporre sé agli altri ordini, o soggettarseli, e nemmeno violentemente distruggerli. Ella, c o r r e n t e p r i m a v e r i l e d i v i t a , infondendosi negli altri elementi sociali, li disgelerà e li compenetrerà mescolandosi: allora lo stato, la religione, la filosofia, saranno veramente e santamente innovati, allora esisterà veramente il popolo. il popolo uno, uguale, libero ».

Io non mi esagero il valore concessivo ed augurativo di queste affermazioni del Carducci, non solo perché mi dà noia la parola *plebe,* sia pure detta

con una patina di classicità romana, ma perché la cosiddetta « plebe » per lui avrebbe dovuto avere soltanto una funzione di r i n f r e s c a t r i c e c o r r e n t e p r i m a v e r i l e ; il suo è una specie di apologo di Menenio Agrippa, trasportato nei tempi moderni, l'apologo degli ottimati che non possono fare a meno dei popolani. Ma il Carducci, scrivendo a Felice Tribolati, nel 1871, dopo aver deprecato positivismo e americanismo insieme, si era già spinto più oltre: « Io spero molto dalla Russia, e dalle genti slave; la rivoluzione cova profonda e terribile da molti anni sotto le nevi; ed Herzen [uno scrittore di cui noi oggi conosciamo, grazie a Giulio Einaudi, un volume significativo dal titolo *Passato e Pensieri*], mezzo Voltaire, mezzo Proudhon, mezzo Heine, mezzo Cabanis, e tutto russo, è gran precursore ».

Ma tornando al poeta, sopra e al di fuori dei suoi orientamenti ideologici, osserveremo che il Carducci già si affermava poeta negli stessi *Juvenilia*, di cui io amo ripetermi il sonetto *Peregrino del ciel, garrulo a volo*, e quell'altro, *Né vi riveggo mai, toscani colli, Colli toscani ove il mio canto nacque Sotto i limpidi soli e tra le molli Ombre de' lauri a' mormorii de l'acque, Che dal lago del cor non mi rampolli Il pianto.* E già prima aveva detto al peregrino del ciel:

> Quando l'ala soffermi a' poggi lieti
> che digradano al mar da l'Appennino
> bianchi di marmi e bruni d'oliveti,
>
> una casa a la valle ed un giardino
> cerca, e, se 'l nuovo possessor no 'l vieti,
> salutali in mio nome, o peregrino.

In questi versi si fa strada quella che è la malinconia virile del Carducci, che alimenterà tutta la sua produzione poetica: la sincerità depressa del poveruomo, che si esprimerà in una poesia felice, come *Davanti San Guido*. Ma insieme con questa malinconia virile si verrà determinando a poco a poco anche l'altra nota, quella della nostalgia delle età eroiche. E per questo a me pare che non sia tanto significativo il troppo conclamato sonetto *Al bove*, e invece risponda a un più intimo significato storico il sonetto *A un asino*, all'antico paziente, che guarda tra i sambuchi all'Oriente, « con l'accesa pupilla inumidita »:

> Che ragli al cielo dolorosamente?
> Non dunque è amor che te, o gagliardo, invita?
> qual memoria flagella o qual fuggente
> speme risprona la tua stanca vita?

Gli ultimi due versi si potrebbe dire che siano di carattere autobiografico, e non faccia scandalo, che il poeta si mettesse al livello di un animale che socialmente è stato tenuto in gran dispregio e usato come termine di ingiuria: nella poesia del Carducci c'è sempre l'asino, autorevole personaggio, una specie di Sancio Pancia che commenta e tempera ironicamente

gli idealismi di questo o quel falso donchisciotte. Nell'*Intermezzo* ci sarà l'asino dell'ortolano, che deride i falsi idealismi dei sublimi ammalati che dal facchinaggio umano vivono in disparte, covando, dicono loro, la question sociale; e nella poesia *Davanti San Guido* ci sarà l'asin bigio, che rosicchia un cardo, e non si commuove affatto al passaggio della vaporiera: « Tutto quel chiasso ei non degnò d'un guardo, E a brucar serio e lento seguitò ». Al Carducci piacquero sempre questi animali spregiati dalla già corrotta e decadente società (ciò che non aveva fatto la società primitiva del suo epico Omero), ed esaltò perfino i rospi, che al canto della via si fanno le loro confidenze su qualche personaggio insigne per vanità:

Due rospi intanto a l'orlo de la strada
benefici e modesti
seguitan liberando la contrada
da gl'insetti molesti.

L'un dice — Ne l'età che molte e lente
ci passâr su 'l groppone
vedestù mai, fratel mio pazïente,
un tal fior di cialtrone? —

Però io mi torno a ripetere sempre quel verso del sonetto *A un asino*, « Qual memoria flagella, o qual fuggente Speme risprona la tua stanca vita? »

Pensi l'ardente Arabia e i padiglioni
di Giob, ove crescesti emulo audace
e di corso e d'ardir con gli stalloni?

O scampar vuoi ne l'Ellade pugnace
chiamando Omero che ti paragoni
al telamonio resistente Aiace?

Orbene, tra il sonetto *A un asino*, e il sonetto *Il bove*, senza voler deprimere eccessivamente questo troppo celebrato « T'amo, o pio bove », il lettore deve preferire il sonetto *A un asino*, dove il poeta consente a quella che è la sua stessa tristezza interna, e dove torna a effondere la sua nostalgia per un passato che si perde nel mito lontano.

Il Carducci è tutto volto quindi ad approfondire queste due note della sua anima di poeta: la tristezza del poveruomo, e la nostalgia dell'inattingibili età eroiche.

Se rifletto alla fortuna che ha avuto il sonetto *Il bove*, mi devo convincere che esso doveva rispondere al gusto borghese della vita georgica, direi quasi p a d r o n a l e , che fu propria dell'età carducciana, e che si perpetua ancora oggi in certi retrogradi: un borghese in campagna si ferma su tutto ciò che è tipico e convenzionale, e si commuove e se ne compiace, quasi che la sua fosse proprio una sensibilità molto peregrina; ma in verità codesto idillico contemplatore si commuove più che altro del suo possesso, e dei suoi campi « liberi e fecondi »: due epiteti, « liberi e fecondi », che non sa-

prei criticamente giustificare, ed esplicare, che evidentemente furono fin dal nascere nella mente del poeta due riempitivi (come si rileva dalle correzioni dell'autografo). Così, il piccolo borghese di Parigi si commuove quando sale sulla torre Eiffel, perché egli domina tutta la grande metropoli, e la fa sua. Il Carducci, riconosciuto comunemente come poeta borghese, non è stato però mai un poeta soddisfatto della sua borghesia. Ce lo dice chiaramente il sonetto dedicato nel 1883 a *Martin Lutero,* che si chiude malinconicamente con questa terzina bellissima:

> Pur, guardandosi a dietro, ei sospirava:
> Signor, chiamami a te: stanco son io:
> pregar non posso senza maledire.

Chi non si è ripetuto questi versi nei momenti di stanchezza per la lotta quotidiana? Anche il Croce li ha commentati, con molto *pathos,* nel capitolo finale della *Filosofia della pratica*, scritta nel 1908, osservando che « il lavoro che si dice fisico deposita veleni in fondo all'organismo », come ne deposita in fondo all'anima il lavoro che si dice spirituale: « Di qui l'amarezza, che è negli uomini, che hanno molto voluto, molto operato, e il loro *cupio dissolvi*, la loro aspirazione a quella riva dove tutto ha pace ».

È certo dunque che le due note che abbiamo finora illustrate, sono i motivi fondamentali e costanti del nostro poeta. Io non accetto la definizione crociana di Carducci « poeta della storia », come non accetto quella dell'Ariosto come « poeta dell'armonia cosmica », perché troppo generiche: « poeta della storia » allora è anche Manzoni, e poeta dell'armonia cosmica può essere anche Goethe o Tolstoi, e poeta della storia un qualche sopravvissuto romantico potrebbe definire anche Aleardo Aleardi, quello di Corradino di Svevia e della cerulea baia, e di altre poesie sulle repubbliche marinare. Poeta della storia era soprattutto Ugo Foscolo. *Alle fonti del Clitumno* è una grande e celebre poesia, perché vi è rievocata tutta l'età eroica della civiltà antica:

> O testimone di tre imperi, dinne
> come il grave umbro ne' duelli atroce
> cesse a l'astato velite e la forte
> Etruria crebbe:
>
> di' come sovra le congiunte ville
> dal superato Cimino a gran passi
> calò Gradivo poi, piantando i segni
> fieri di Roma.

Ma si badi bene, la poesia del Carducci non vuole esaltare lì un'Italia armigera e bellicosa, perché in lui prevale piuttosto la profonda malinconia, che come un velo si stende sempre sulle civiltà defunte:

> Tutto ora tace, o vedovo Clitumno,
> tutto: de' vaghi tuoi delùbri un solo
> t'avanza, e dentro pretestato nume
> tu non vi siedi.

Fino agli ultimi anni della sua vita, la virile malinconia e la impossibile nostalgia dei tempi eroici, furono le due note che batterono nel cuore del nostro poeta; ci è stato sempre parlato di un Carducci vittorioso, sanguigno, aggressivo, e beatamente soddisfatto dei buoni mangiari e dei buoni beri, ed egli invece doveva concludere con i versi *Alla piccola Maria*, scritti il 22 agosto 1887, quando era appena cinquantaduenne, così:

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Esce la poesia,
o piccola Maria,
quando malinconia
batte del cor la porta.

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Senza dire nulla del tragico eppur sereno *Congedo*, scritto il 30 maggio 1895: « Fior tricolore, Tramontano le stelle in mezzo al mare, E si spengono i canti entro il mio cuore ».

Versi semplicissimi, popolareschi, dove tutta la vecchia poesia paludata è stata completamente absorta, dove il sessantenne poeta si affida al ritmo di uno stornello. Il « fior tricolore » lo riporta alla patria che egli aveva sempre celebrato, anche quando l'aveva chiamata « vile »; le stelle sono quelle che sono state sempre, carissime al suo contemplare, poiché, non dimenticando la tradizione di Leopardi, egli ne ha fatto in ogni tempo le confidenti del suo sentire:

Io non lo dissi a voi, vigili stelle,
a te no 'l dissi, onniveggente sol:
il nome suo, fior de le cose belle,
nel mio tacito petto echeggiò sol.

Pur l'una delle stelle a l'altra conta
il mio secreto ne la notte bruna,
e ne sorride il sol, quando tramonta,
ne' suoi colloqui con la bianca luna.

È la poesia *Panteismo*, composta il 15 giugno 1872, quando divampava nell'animo del poeta la passione per una donna, la quale ebbe il merito, sia pure occasionale, di scuotere un po' di pedanteria dalla giornéa del professore erudito, e di volgerlo agli interessi per la letteratura straniera. « Fosco poeta, ti apprese alfine i dolci sogni amore » noi possiamo ripetere con lui, solo perché quell'amore non fu un episodio biografico come tanti ce ne sono nella vita di tutti gli uomini, ma segnò una data nel suo svolgimento storico. Ahimè, questo Carducci che ci avevano insegnato a disamare perché poeta della terza Italia, poeta della stirpe, poeta degli immarcescibili destini della

patria, doveva avere questa triste sorte, di essere deformato nel suo spirito profondo. Egli ci era stato tramandato come uno spirito bellicoso, ricco di una gioiosa e offensiva vitalità, e noi lo ritroviamo invece solitario, malinconico, disperatamente nostalgico, crucciato dei costumi del suo tempo, e infine spirito religioso, sospirante al suo Dio nato dalle carte di Giuseppe Mazzini, e dall'esperienza della storia d'Italia.

Dobbiamo purtroppo riconoscere che di questa interpretazione non fu responsabile il Carducci stesso, ma la società che lo venne favoreggiando, la quale voleva trascritti i propri ideali nelle parole di questo orco generoso, che passava le sue ore in biblioteca, che faceva diligentemente lezione, che corrispondeva con mille corrispondenti illustri o ignoti, suggerendo temi di lavori, e spronando a ricerche d'archivio.

Fu non solo la società che lo circondava a deformare la fisonomia, ma ci fu un poeta, che voleva essere un nuovo Mida, il D'Annunzio, il quale ebbe tutto l'interesse a racconciare la figura del maestro con quelle linee che erano le sue o volevano essere le sue, e che egli attribuì al solitario poeta di Bologna. Gabriele D'Annunzio si presentò infatti come l'erede testamentario di questa fatturata tradizione carducciana; e tutti ricordano il suo discorso celebrativo tenuto a Milano, in cui ci colpisce un motivo ritornante: « Preparate le vie al Signore che viene ». Questo signore, ma con la *s* minuscola, era lo stesso Gabriele D'Annunzio. Tutti ricorderanno una prosa intitolata *D'un maestro avverso,* che Gabriele, se avesse avuto l'abitudine di dire la schietta verità, avrebbe dovuto piuttosto intitolare « D'uno scolaro avverso ». Fu scritta il 17 febbraio 1907, un giorno dopo la morte del Carducci, alla foce del Motrone, nella Versilia, e vi ricorrono battute come queste: « Io ebbi talora una commiserazione filiale *della sua grande alma scontenta,* e profondamente soffrii di non potergli dare una qualche gioia. Ma credo che egli non avesse verso di me se non inquietudine e sospetto, disdegno mal dissimulato, forse fittizio dispregio. Ma la mia vera virtù non gli apparve mai ». Anche questa prosa non ci pare nemmeno essa una commemorazione del Carducci, ma una celebrazione che il D'Annunzio fa di se stesso, ancora felicemente e gaudiosamente vivente. Soltanto un'espressione ci ferma e ci fa capire come l'autore del *Laus vitae* stesso avesse perfino lui inteso che quella del Carducci era stata una « grande alma scontenta ». Poi sono nella memoria di tutti le altre battute dannunziane, contro la « scarsa cravatta notarile », che strozzava il collo taurino del poeta di Bologna, il « legno stantio » della cattedra, il « lezzo della scuola cancherosa ». Però le varie glorificazioni che il cenobiarca d'Abruzzo fece del poeta di Bologna nel *Laus vitae,* come poeta di Roma imperiale e della romanità, non valsero a persuadere vari critici, dal Thovez al Croce. E quella caratteristica che il D'Annunzio aveva appiccato al nostro poeta, dopo anni e anni di dolorose esperienze, è miseramente crollata. Il D'Annunzio in verità con tutti quei suoi scritti celebrativi non voleva altro che porre la sua candidatura a successore del poeta nazionale, come vate della patria lui stesso. In verità il vate era

stato un mito caro a Alfieri, e usciva direttamente dalla filosofia di Giambattista Vico, e fu caro anche al Foscolo. Ma quando il D'Annunzio si impossessò della parola vate, la parola era già tutta corrotta e consunta, distante dal suo remoto significato, diventata sinonimo di un qualche Dulcamara di una fatua e dilettantesca *afrodisiaca* civiltà. Il poeta d'Abruzzo continuò a drogare l'atmosfera letteraria italiana fino al 1915, e la nostra generazione di dolorosi combattenti carsici dovette subire l'onta di costellare sanguinosi sacrifici con frasi dannunziane bruttissime, anche se scolpite in impeccabile stile. Questa è una delle prime ragioni per cui il Carducci cominciò a impallidire nella fantasia degli italiani. Nell'aria viziata dal dannunzianesimo e dal fascismo, il Carducci poteva apparire tutt'al più un *bonhomme*, uno scrittore spaesato, o un poeta indannunzianito per la sua parte, il cantore borghese di quella Italietta umbertina, che aveva avuto invece la sua prima celebrazione in pagine memorabili delle *Vergini delle Rocce*, dove era deprecato un re democratico, che si comporta come un fedele impiegato della Costituzione giurata al suo popolo. E allora viene fuori Claudio Cantelmo che andava alla ricerca di una femmina nobile per infantare il nuovo re di Roma, che doveva essere naturalmente un re assoluto. E il D'Annunzio badava a ripetere sul Carducci:

> Ed anche tu, vate solare,
> assunto sarai nel concilio
> dei numi indigeti, o Enotrio.

E trascuro di riferire tutte le altre laudi celebrative nelle quali il D'Annunzio affogava il suo maestro: è buona regola, quando si vuole sommergere un antecessore, caricarlo di gloria e di retorica, perché il pubblico se ne disgusti, e il favore si riversi sul pretendente alla successione. Questo machiavellismo letterario fu la sottile astuzia del poeta abruzzese, e il Carducci quindi sparì dalla scena della letteratura militante.

Così gli italiani non capirono più nulla, e non distinsero tra la romanità del Carducci, e quella che era la romanità indomenicata di Gabriele D'Annunzio. Il Carducci aveva avuto un alto e doloroso senso civile della romanità, la quale è maturata ed è tornata fin nelle *Odi barbare*, dove, a parte l'ode *A le fonti del Clitunno*, è mirabile l'altra *A le terme di Caracalla*. La Roma del Carducci era una Roma malinconica, risorta faticosamente da una Maremma febbricosa, dove la Febbre regnava sempre come nume presente:

> Ed un ciociaro, nel mantello avvolto,
> grave fischiando tra la folta barba,
> passa e non guarda. Febbre, io qui t'invoco,
> nume presente.
> . . . . . .
> Il reduce quirite
> guardava in alto la città quadrata
> dal sole arrisa, e mormorava un lento
> saturnio carme.

Questa non è più una Roma letteraria, né una Roma mosaico dei libri di lettura, ma una città compendio di tutta la storia infinita e mitica d'Italia:

> Febbre, m'ascolta. Gli uomini novelli
> quinci respingi, e lor picciole cose;
> religïoso è questo orror: la dea
> Roma qui dorme.

Il Carducci non era dunque un sinfoneta della romanità, era soltanto un triste contemplatore della gloria passata, tanto che la sua Roma fu presto messa da parte, e ne fu riplasmata un'altra assai più lusinghiera, a cui collaborò Gabriele D'Annunzio, e un poco lo stesso Pascoli, e poi tutti gli uomini politici che hanno afflitto la nostra esistenza negli ultimi quaranta anni.

Dopo il dannunzianesimo ci furono i poeti crepuscolari, ci fu l'ermetismo, e una nuova atmosfera di ostilità si diffuse attorno alla figura dell'ex-vate della terza Italia. Povero Carducci! I poeti ermetici non ce l'avevano con lui, ma se ne disinteressavano perché amavano la sublime indifferenza; e i crepuscolari, stanchi della fastosa eloquenza del loro genitore abruzzese, intrecciavano rime cadenti e discorsive. Sicché la fama del Carducci giacque ancora una volta, perché un poeta scompare più profondamente nell'indifferenza, che non nella violenta aggressione.

Ho detto che per una parte ci fu anche la poesia del Pascoli, il quale parve per qualche tempo attirare a sé l'attenzione di tutti i giovani, specialmente per la novità di ritmi che egli veniva introducendo nei suoi versi. Se si dovesse parlare anzi di influenza, direi che il Pascoli tra i nostri poeti ultimi è stato quello che ha avuto maggiore successo di carattere tecnico: l'influenza del D'Annunzio è stata rapida e caduca, e più sulla parlata dei tribuni e dei gerarchi, perché si è voltolata nel fango della politica; quella del Pascoli, tenace e molteplice, come maestro di *ars dictandi,* beneficamente si è insinuata nei versi di tanti poeti che pure non si dissero pascoliani. L'influenza poetica del Carducci invece fu nulla; il che non è un implicito giudizio di valore: basti pensare al Petrarca, che è stato maestro fino a tutto il Cinquecento e al Settecento, e per un po' del primo Ottocento, mentre Dante non lo è stato affatto.

Di riecheggiatori di Dante si potrebbe citare soltanto Fazio degli Uberti, ma è roba da trascurarsi; eppure questa mancata vita postuma, in senso tecnico, di Dante Alighieri, non sminuisce per nulla la sua conclusa grandezza. Direi che i poeti di virgulto robusto non infantano mai altri poeti; ma i poeti di umili mirice e di edere rampicanti possono invece largamente rameggiare nella letteratura postuma a loro. Il Tasso, poeta femminile, ha informato di sé la letteratura del Sei e Settecento, ma il « divino » Ludovico Ariosto, col suo *Orlando Furioso,* ha tolto agli altri la voglia di imitarlo. E di qualche suo pallido e timido imitatore è scomparso anche il nome. Perfino artisti minori hanno potuto insegnare molte cose di tecnica del verso ai

propri contemporanei, come Giovanni Della Casa, e Galeazzo di Tarsia, che sono stati tenuti presenti ancora nell'Ottocento, e nel primo scorcio del Novecento. Guido Gozzano, Marino Moretti, Sergio Corazzini, Corrado Govoni, Francesco Gaeta, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, e Umberto Saba, molto devono invece alla tradizione pascoliana, per la quale risalivano alla stessa tradizione di Aleardo Aleardi e dei poeti melici del Settecento. Ma il Carducci rimase sempre un solitario. Questo per me è un altro segno non dico della sua grandezza, perché furono grandi anche il Petrarca e il Tasso, ma della sua solitudine aristocratica, che ce lo fa caro e maestro a ogni volgere di stagione, specialmente nei periodi di grave crisi morale, che già al suo tempo gli avevano fatto scrivere parole irose contro il « vecchio titano ignavo » :

O popolo d'Italia, vita del mio pensier,
o popolo d'Italia, vecchio titano ignavo,
vile io ti dissi in faccia, tu mi gridasti: Bravo;
e de' miei versi funebri t'incoroni il bicchier.

Poeta funebre direi il Carducci: questi versi egli li scriveva ancora abbastanza giovane, nell'ottobre del 1872, all'età di 37 anni; dunque il suo non era il lamento del vecchio, *laudator temporis acti*, era sempre il suo accoramento epico, la sua nostalgia del passato, che campeggiava nella sua ispirazione:

— Che mai canta, susurrano, costui torbido e sol?

Ei canta e culla i queruli mostri de la sua mente,
e quel che vive e s'agita nel mondo egli non sente —.

Il nostro uomo ebbe piena coscienza di questa sua solitudine, e solitario fu anche il suo disperato amore della gloria, in mezzo a mille riconoscimenti banali che gli venivano dalle dame di Ceresole Reale:

O immane statua bronzea su dirupato monte,
solo i grandi t'aggiungono, per declinar la fronte
fredda sul tuo fredd'omero e lassi ivi morir.

Il tempo presente in verità era estraneo al Carducci; però la società in mezzo a cui visse ebbe l'interesse ad appiccicargli il nome di poeta della terza Italia (io nelle mie ricerche bibliografiche non sono riuscito ancora a trovare il nome di quello sciagurato che inventò tale definizione); egli invece dimenticava solo nel rapido corso della sua fantasia l'inerte fato, i gravi oscuri dì, solo perché riusciva a rifugiarsi nel passato, a passeggiare le vedove piagge del mar toscano, riscoprendo la pietra pelasgica, e il tirreno speco, quando nel silenzio meridian fulgente, con lui « i lucumoni e gli auguri della *sua* prima gente Veniano a conversar ».

Il Carducci non amò gli inni, gli epinici, i voli pindarici: questo pindarismo d'accatto gli fu attribuito dalla borghesia che lo voleva assolutamente

suo genuino interprete e voleva anche prendersi questa soddisfazione: di avere un cantore epico, a portata di mano. Ma il poeta esaltava il libero lavoro e i sereni canti dei mietitori, tra le germane faide e i salmi nazareni, e si richiamava sempre ai miti della sua più genuina e grande vena poetica: la virile malinconia che lo legava alla sua patria toscana, e al suo gusto disperatamente nostalgico per gli irrevocati dì di Omero, di Orazio e di Alberto da Giussano.

Chiudendo questa poesia rivolta al sauro destrier della canzone, che si svolge in tre parti diverse, egli doveva concludere con una visione piena di arcana tristezza:

O ch'io discenda placido dal tuo stellante arcione,
con l'occhio ancora gravido di luce e visïone,
su 'l toscano mio suol,
ed al fraterno tumolo posi da la fatica,
gustando tu il trifoglio da una bell'urna antica
verso il morente sol.

Il *toscano suo suol*, il *fraterno tumulo*, la *bell'urna antica*, e il *morente sol*, sono gli eterni miti della sua fantasia, e alle origini e al suo meriggio e al suo tramonto. La malinconica solitudine, senza le smancerie romantiche, è stata sempre la sua eterna musa:

Quando io salgo dei secoli sul monte,
triste in sembiante e solo,
levan le strofe intorno alla mia fronte,
sì come falchi, il volo.

Così scriveva nei *Giambi ed epodi*.

Ma anche nelle odi, in cui pare che si esprima un senso festoso di vita, questa malinconia serpeggia attraverso tutti i versi: basti ricordare *Sogno d'estate* (1° luglio 1880):

La giovine madre guardava beata nel sole,
Io guardava la madre, guardava pensoso il fratello,
questo che or giace lungi su 'l poggio d'Arno fiorito,
quella che dorme presso ne l'erma solenne Certosa;
pensoso e dubitoso s'ancora ei spirassero l'aure
o ritornasser pii del dolor mio da una plaga
ove tra note forme rivivono gli anni felici.
Passâr le care imagini, disparvero lievi co 'l sonno....

E nell'altra poesia, *Una sera di San Pietro* (anche questa del 1° luglio 1880), tra le immagini fulve dell'estate, serpeggia la malinconia del convalescente, convalescente non della semplice febbre maremmana, a cui il poeta allude, ma convalescente di una sofferenza cronica, che egli si portava nell'animo:

Le rondini rapide i voli
sghembi tessevano e ritessevano intorno le gronde,
e le passere brune strepïano al vespro maligno.

Brevi d'entro la macchia svariavano il piano ed i colli,
rasi a metà dalla falce, in parte ancor mobili e biondi.
Via per i solchi grigi le stoppie fumavano accese:
or sì or no veniva su per le aure umide il canto
de' mietitori, lungo, lontano, piangevole, stanco:
grave l'afa stringeva l'aër, la marina, le piante.
Io levai gli occhi al sole — O lume superbo del mondo,
tu su la vita guardi com'ebro ciclope dall'alto! —
Gracchiarono i pavoni schernendomi tra i melograni,
e un vipistrello sperso passommi radendo su 'l capo.

Né si dice nulla dell'ode *Alla stazione una mattina d'autunno*, del giugno 1875, che è tutta una epopea malinconica, non solo dell'uggiosa stagione, ma anche dell'amore e della giovinezza che fugge. E anche la stessa poesia *Nella piazza di San Petronio*, del febbraio 1877, dove parla della « fosca turrita Bologna », ha mescolato questo senso della storia del passato, e questa tristezza immanente nel mondo:

Su gli alti fastigi s'indugia il sole guardando
con un sorriso languido di viola,

che ne la bigia pietra, nel fosco vermiglio mattone
par che risvegli l'anima de i secoli,

e un desio mesto pe 'l rigido aëre sveglia
di rossi maggi, di calde aulenti sere,

quando le donne gentili danzavano in piazza,
e co' i re vinti i consoli tornavano.

Se si legge attentamente tutto il suo canzoniere più giovanile, noi cogliamo sempre questo accento funebre di tristezza; la malinconia che fu di Vittorio Alfieri, l'altra malinconia tempestosa che fu di Ugo Foscolo, quella tragica e tetra di Giacomo Leopardi, era trapassata nell'animo del poeta versiliese. Già in *Poeti di parte bianca* aveva favoleggiato di un paggio, che vivente alla corte dei Malaspina, dal Castello di Mulazzo trascorre con la fantasia i monti per distinguere lo scroscio del fiume natio, « cui siede a specchio La capanna di sua madre vassalla ».

Ma ci fu dunque un giorno
su questa terra il sole?
Ci fûr rose e vïole,
Luce, sorriso, ardor?

Ma ci fu dunque un giorno
la dolce giovinezza,
la gloria e la bellezza,
fede, virtude, amor?

Ciò forse avvenne a i tempi
d'Omero e di Valmichi:
ma quei son tempi antichi,
il sole or non è più.

Questo fu il poeta che doveva darci *Pianto antico,* dove la mancanza di sole e la terra negra sono le immagini ossessive del suo sentimento; e ci doveva dare l'epica poesia di *Mors,* con assonanze di tipo un po' wagneriano della morte d'Isotta, poiché, in Bologna, prima propagatrice, della musica di Wagner egli fu sempre ascoltatore grave e compreso:

Quando a le nostre case la diva severa discende,
da lungi il rombo de la volante s'ode,

e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza
diffonde intorno lugubre silenzïo.

Sotto la venïente ripiegano gli uomini il capo,
ma i sen feminei rompono in aneliti.

Tale de gli alti boschi, se luglio il turbine addensa,
Non corre un fremito per le virenti cime:

immobili quasi per brivido gli alberi stanno,
e solo il rivo roco s'ode gemere.

. . . . . .

Ahi tristi case dove innanzi a' volti de' padri,
pallida muta diva, spegni le vite nuove!

Ivi non più le stanze sonanti di risa e di festa,
o di bisbigli, come nidi d'augelli a maggio:

ivi non più il rumore de gli anni lieti crescenti,
non de gli amor le cure, non d'Imeneo le danze:

invecchian ivi nell'ombra i superstiti, al rombo
del tuo ritorno teso l'orecchio, o dea.

Ahimè, il poeta della terza Italia, di cui si infatuava la borghesia falsamente soddisfatta dei suoi immarcescibili destini, consigliera sempre di motivi banali e convenzionali, era un poeta che preferiva cantare la solitudine, l'ombra e la morte. E il suo pensiero fu sempre coi suoi trapassati:

Oh caro a quelli che escon da le bianche e tacite case
de i morti il sole! Giunge come il bacio d'un dio:

. . . . . .

Dicono i morti — Cogliete i fiori che passano anch'essi:
Adorate le stelle che non passano mai.
Putridi squagliansi i serti dintorno i nostri umidi teschi:
ponete rose a torno alle chiome bionde e nere.

Freddo è qua giù: siamo soli. Oh amatevi al sole! Risplenda
su la vita che passa l'eternità d'amore.

Egli poteva scrivere questa lettera ad Adelaide Bergamini, il 24 novembre del 1881, parlando della terza Carolina da lui conosciuta, « la quale dorme alla Certosa »:

Quando la nebbia rigida ricuopre tutti i colli all'intorno, ho sempre paura che ella abbia freddo; tanto era delicata. Chi dice a lei, signora Adele, che i morti non sentano anche sotterra? Quando la primavera fiorisce, essi forse dànno un sussulto, e sentono il germinare della terra intorno alle loro tombe, e in mezzo alle ossa, e ripensano al sole. Oh che il sole benigno riscaldi un po' i poveri morti; poiché l'amor nostro non li riscalda di certo. Noi dimentichiamo così facilmente.

Ella, non è vero?, crede in Dio e nell'anima immortale. Io non posso credere, particolarmente alla seconda. Ma penso sempre alla morte, e mi avvezzo a morire tutti i giorni più, perché ormai sono stanco di sperare dal mondo i grandi ideali della mia gioventù, e veramente amo più poco, e pochissime idee e persone.

Il preteso Pindaro vittorioso, qui si ricollega ai suoi grandi maestri recenti: l'Alfieri, autore di bellissimi sonetti sulla malinconia dolcissima e sulla morte; Ugo Foscolo, che nei *Sepolcri* perpetuò la vita dei poeti e delle persone amiche; Giacomo Leopardi, che fu sempre il cantore tetro e disperato dell'opaca tomba, e infine lo stesso Alessandro Manzoni, che nel *Carmagnola* intonava il canto di mestizia e di familiarità perpetua con l'idea della morte, e poi celebrava la morte, in Ermengarda e nella madre di Cecilia e nella morte di fra Cristoforo.

Sono tutti poeti che insistettero sempre su questo motivo religioso della solitudine e della morte; ecco perché il Carducci è ritornato oggi a noi non più il poeta della terza Italia, carico della retorica che piaceva ai borghesi del tempo umbertino, ma il poeta di questa sua malinconia virile, di questa nostalgia disperata delle età eroiche, della morte e della terra negra, nella quale egli avrebbe voluto comporre la sua eterna pace, memore della stanchezza di un altro lottatore, quel suo Martin Lutero, che pregava:

Signor, chiamami a te, stanco son io,
pregar non posso senza maledire.

Luigi Russo

IL ROBESPIERRISMO DI FILIPPO BUONARROTI E LE PREMESSE DELL'UNITÀ ITALIANA *

Non si è riusciti ancora a squarciare del tutto il velo che ricopre gli anni pisani di Filippo Buonarroti, il compagno di Gracco Babeuf nel 1796 e che un giorno, nel nuovo secolo, farà da legame vivente tra l'età di Massimiliano Robespierre e quella di Giuseppe Mazzini e — aggiungerei con lieve anticipazione cronologica — di Carlo Marx.

Non gli eventi estrinseci, i quali non presentano grossi misteri; quel che si ignora, quel che si amerebbe conoscere fin nei più minuti particolari e senza fastidiose lacune è la sua evoluzione interiore, la sua formazione ideologica. Se pensiamo, infatti, che tra pochi anni egli non sarà più soltanto uno dei tanti giacobini repubblicani, non sarà più nemmeno soltanto uno dei tanti giacobini estremisti come un Vincenzio Russo, bensì sarà un capo attivamente e decisamente operante sulle posizioni più avanzate dell'unitarismo italiano e della rivoluzione sociale, si comprenderà facilmente l'importanza e la necessità del quesito se il Buonarroti del 1796, ossia il principale teorico ed apostolo della cospirazione degli Eguali e il patriota consapevolmente operante per l'unità d'Italia, sia un Buonarroti nuovo, divenuto tale nel contatto diretto con l'età eroica della Rivoluzione francese, o non piuttosto un Buonarroti giunto all'estremo arco di una evoluzione ideologica, già iniziatasi in Italia, nella stessa Pisa.

Trasse il Buonarroti un germe di dottrina comunista dall'ambiente culturale pisano? Tale pare essere la tesi di Delio Cantimori, che in *Utopisti e riformatori italiani*, pur con tutte le prudenziali cautele che lo stato della documentazione impone, accenna ad « utopie, che aveva fatto proprie forse già durante il periodo pisano » e parla di « meditazioni del carcere sulle dottrine studiate a Pisa ». Il Buonarroti, infatti, era stato allievo, e ne serberà grato ricordo di Gian Maria Lampredi e di Cristoforo Sarti; soprattutto, del Lampredi, che, come scrisse Defendente Sacchi e il Cantimori opportunamente ricorderà, « liberamente svelava i più secreti arcani dei governi d'Europa, ne accennava i difetti, proponeva le mende, né li taceva ove gliene capitava ritrovare nella costituzione sotto cui viveva, poiché Egli non tacque giammai il vero ove era mestieri il dirlo ». Successivamente, invece, Ales-

---

* Il presente articolo è il testo della prolusione alla cattedra di storia moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, tenuta il 16 febbraio 1955. Nel darla alle stampe, il mio pensiero ancora una volta ritorna con grata commozione a coloro che mi furono Maestri negli anni pisani del 1935-39, e in particolare al compianto Carlo Morandi.

sandro Galante Garrone, per spiegare la formazione ideologica del Buonarroti e la sua conversione al comunismo, ha fatto battere l'accento sul soggiorno di questi in Corsica, dopo l'89: la particolare struttura economica e sociale trovata nell'isola, il tendenziale assetto egualitario di quella società, incarnazione delle idee del secolo sulla mediocrità delle fortune, sulla equa ripartizione dei beni senza grandi ricchi né estremamente poveri, avrebbero profondamente influito sui convincimenti del Buonarroti, dando ad essi una svolta egualitaria e quasi comunistica.[1]

Non è forse il caso di parlare di antitesi tra i due studiosi precitati; si tratta piuttosto di due tesi complementari che non si escludono a vicenda. Ma, poiché lo stato della documentazione non permette di dare all'una o all'altra la palma della maggiore aderenza alla realtà, conviene riprender il problema un po' più da lontano e fare un largo giro. Il reattivo più indicato è, credo, il prender le mosse, anche per il problema della formazione ideologica del Buonarroti, dalla cospirazione del 1796, quella che è passata alla storia sotto il nome di Babeuf o anche degli Eguali.

Dall'Advielle al Dommanget molto si è scritto sulla cospirazione, anche se ancora intiera luce su di essa non sia stata fatta. Più che intraprendere la strada, certo faticosa ed ingrata della ricerca archivistica, si è preferito servirsi quasi di fonte unica dell'opera, che, sciogliendo il voto fatto ai mani di Babeuf e di Darthé, Buonarroti pubblicò nel 1828 a Bruxelles e nella quale sono narrate le varie fasi della cospirazione. La stessa valutazione complessiva della Congiura è ancora in discussione, tra l'opposta tesi di Albert Mathiez, che in essa vide un tentativo di riscossa dei terroristi amnistiati e ne considerò il comunismo come qualcosa di puramente accessorio, non essenziale, e quella tradizionale, ma rinnovata e rinverdita da Georges Lefebvre, che colloca in seno a questa cospirazione il momento del trapasso del socialismo da dottrina utopistica quale fino allora era stata a fatto politico. Ma, al di là di questa antitesi capitale, tutti concordano nel vedere in seno alla cospirazione quali corifei del comunismo Buonarroti e Babeuf, corifei del tutto concordi nelle premesse ideologiche.

È esatta questa equivalenza? È questo il problema fondamentale dal quale dipende non solo la valutazione del significato della cospirazione ma anche quella della formazione ideologica del Buonarroti.

Che il Babeuf sia entrato nella Rivoluzione francese fin dall'inizio con un programma ideologico centrato sul comunismo (nel senso che tale termine ebbe nel XVIII secolo: comunismo di ripartizione, di consumo, non di produzione), è cosa indubbia. Sia che, in alcuni momenti della sua evoluzione, egli abbia preferito parlare di « legge agraria », sia che, approfondendo le proprie concezioni, abbia preferito criticare questa stessa legge agraria ed optare a favore della più precisa nozione della « comunione dei beni e dei lavori », l'evoluzione comunista del Babeuf è chiara, rettilinea. Né fa mi-

[1] A. Galante Garrone, *Buonarroti e Babeuf*, Torino, De Silva, 1948, pp. 52-67.

stero l'origine prima di essa: è osservazione esatta di Albert Thomas che il comunismo di Babeuf non deriva da una concezione morale. A dare il là al suo pensiero è stata la valutazione smaliziata del mondo dei ricchi proprietari feudali, con il quale Babeuf è in rapporto per le necessità del suo mestiere di *feudiste* e di *commissaire à terrier*. Questo pensiero si sviluppa in perfetta sintonia con il fermento agrario che scuote le campagne della sua regione natale,[2] quella Piccardia, ove la Jacquerie era stata sempre di casa e che già nel Medio Evo aveva con Guillaume Callet rinnovato le gesta di Spartaco.

Un legame analogo con il problema della terra non mi pare sia possibile fare per il Buonarroti. La Toscana di Pietro Leopoldo non era certo la Piccardia della fine dell'*Ancien Régime* e, del resto, se è indubbio che il Buonarroti nell'ambiente pisano si abbeverò alla dottrina di Mably, di Morelly e soprattutto di Rousseau, non è meno certo che questa dottrina restò a lungo in lui allo stato puramente teorico, senza trasformarsi in principio di azione. Non si è riusciti, nei proclami, negli scritti, nell'azione del Buonarroti del periodo corso o di Oneglia, a segnalare degli spunti che andassero al di là del generico egualitarismo così diffuso nel secolo XVIII. Del resto, è assai probabile che il Galante Garrone, nel porre alla base dell'azione comunista del Buonarroti il contatto con la Corsica, abbia — consapevolmente o inconsapevolmente: non importa qui il vederlo — operato un calco su quella che era stata l'evoluzione del Babeuf. Ma la Corsica non era la Piccardia: in questa il fermento agrario era il frutto di un dinamicismo dei rapporti sociali, l'*aurea mediocritas* dei contadini córsi era invece l'elementarità di una vita sociale di scarso rilievo.

Anche la successiva evoluzione ideologica del Buonarroti e del Babeuf continuerà a percorrere strade sensibilmente diverse. Se la base di partenza del Babeuf fu il mondo contadino, ad esso egli non restò rigidamente fermo: più di una volta, anche se con fortuna piuttosto scarsa, egli portò il quartier generale della propria propaganda a Parigi, con tutta quella trasformazione di ottica (non più contadina, ma artigiana) che tale fatto implicava. Un punto tuttavia mi pare che gli storici non abbiano ben colto nell'atteggiamento del Babeuf, e cioè il suo non contatto con l'esperienza robespierrista. Se nel 1791, in fase puramente contadina, Babeuf scrivendo al Coupé parla di Robespierre come di un « *agrairien* en dernier résultat »,[3] sul finire del 1794 ne calunnierà la memoria pubblicando quell'autentico libello del *Du système de dépopulation ou la vie et les crimes de Carrier*, nel quale denunzia il pre-

---

[2] Si veda il fondamentale saggio di G. Lefebvre, *Les origines du communisme de Babeuf*, in *Études sur la Révolution française*, Parigi, 1954, pp. 305-14.

[3] Coupé, curato della piccola parrocchia di Sermaize, è stato eletto deputato all'Assemblea Legislativa; questa è la seconda lettera che il Babeuf gli invia e reca la data del 10 settembre 1791 (il testo integrale trovasi in A. Espinas, *La Philosophie sociale du XVIII^e siècle et la Révolution*, Parigi, 1898, pp. 404-410). In essa il Babeuf menziona anche il Pétion, che nel 1789 aveva parlato dell'obbligo della società « d'assurer à tous ses membres une honnête subsistance ».

sunto complotto di Robespierre e dei suoi accoliti di spopolare mercè il Terrore la Francia, affinché i pochi superstiti potessero vivere sotto le leggi dell'eguaglianza. Non credo che in questo libello sia da vedere, come a volte è stato fatto, la momentanea *défaillance* di un temperamento nervosamente emotivo, per un istante guadagnato dall'atmosfera di unanime esecrazione per il tiranno abbattuto; l'autore non confonde la sua voce con quella della *jeunesse dorée* né dei superstiti girondini e dantonisti; proclama invece alta la sua dottrina comunista. In realtà, se si bada alla lunga nota del testo [4] nella quale il presunto complotto di Robespierre è fatto risalire al momento della agitazione degli Hebertisti e degli Arrabbiati per la carestia del pane nei primi mesi del 1793 e si osserva come il Babeuf rivendica a sé, impiegato allora presso l'amministrazione delle sussistenze di Parigi, l'onore di aver fatto fallire questo primo complotto, risulta chiaro che il libello in questione fu un'azione di guerra menata in piena e dovuta forma sotto il simbolo di Hébert e di Jacques Roux. Dal mondo agricolo della Piccardia alla comunanza dei beni e dei lavori della congiura del 1796 Babeuf percorse l'intiero arco della sua evoluzione non in virtù di una accettazione della politica montagnarda e robespierrista, bensì in virtù di una adesione alla posizione di Hébert.

Vero è che, nell'imminenza della congiura, Babeuf rivide anche il suo antirobespierrismo di alcuni mesi prima; ma da buon politico egli ben sentiva di non potere far divorzio dal robespierrismo prevalente negli altri compagni di lotta. Del resto, nella lettera con la quale cerca di convincere uno dei compagni di congiura, il Bodson, per conto suo saldamente fermo all'hebertismo, a passare sull'altra sponda ideologica, il Babeuf non ricorre a motivi di congruenza ideologica bensì a motivi di convenienza politica: « L'hébertisme — egli scrive — .... n'est qu'à Paris et dans une petite portion d'hommes, et encore ne se soutient-il qu'avec des lisières. Le robespierrisme est dans toute la République, dans toute la classe judicieuse et clairvoyante, et naturellement dans tout le peuple ».

Sotto tutt'altra stella si svolge l'evoluzione di Filippo Buonarroti. Questi, se lasciò l'Italia alla fiamma delle idee del Rousseau, acquisì nel libero suolo di Francia quale sua vera stella polare Massimiliano Robespierre. Io non so se corrisponda al vero la tarda dichiarazione dello Hamel che parla del Buonarroti come di un intimo della casa di Robespierre; ma è certo che dalla Corsica egli guarda al Robespierre, ne applica la politica con energia e con zelo ad Oneglia e, dopo il 9 termidoro, paga con la prigionia la fedeltà ad essa. Superata presto una breve fase di violento anticlericalismo, Buonarroti fa suo il mito del sanculotto Gesù (il mito che Babeuf invece non accettava) e, se il 20 pratile dell'anno II pronunzia ad Oneglia un discorso in

[4] « Il a existé, en 1793, un plan sérieux de famine contre Paris.... Ceux qui dejouèrent ce complot furent Garin, admnistrateur des subsistances de la commune, et moi. J'étois alors secrétaire de cette administration » (1ª edizione, p. 103; ma questa nota bisognerebbe leggerla per intero).

onore dell'Essere Supremo, tutto contesto di motivi robespierristici, ciò non fu solo adempimento del dovere di un funzionario della Repubblica, non fu discorso di circostanza, bensì professione di una dottrina alla quale rimase sempre fedele. Ed anche il culto per la memoria del Robespierre continuerà ad essere vivo ed operante nell'animo del Buonarroti fino al 1837, anno della sua morte.

Forse non è stato sottolineato ancora il fatto che, se prescindiamo dalla grossa opera *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf*, pubblicata nel 1828, assai raramente il Buonarroti ricorda Babeuf: il nome che più di sovente ricorre nelle sue parole e nei suoi scritti è quello del Robespierre. Così con l'Andryane nella Restaurazione, così con il Rusconi sotto la Monarchia di Luglio. Sarà stato un motivo prudenziale questo, dato l'uso *ad deterrendum* che era stato fatto del nome del Babeuf? Forse; ma qual motivo prudenziale poteva esservi per non ricordare anche il nome del compagno di cospirazione e del martire del '96 in quelle *Observations sur Maximilien Robespierre*, che furono il suo ultimo scritto e che fece circolare solo tra amici fidati? E del resto proprio di un Robespierre « comunista » egli nel 1831 parlava a Terenzio Mamiani, come questi ricorderà nell'articolo *Parigi or fa cinquant'anni*: [5] « Robespierre, ponga mente, signor Mamiani, non sapea che farsi della libertà qualora fosse scompagnata dalla uguaglianza delle fortune; che vuol dire, a suo giudizio ed al mio, uguaglianza di lavoro e di ricompensa, da onde poi emerge quella comune e pari felicità cui tutti aspiriamo con diritto certissimamente non diverso dall'uno all'altro ».

Ciò che Hébert e gli Arrabbiati, nonché il suolo di Piccardia, furono per Babeuf, Robespierre lo fu per Buonarroti. Se il suo comunismo non rimase puro utopismo settecentesco o semplice reazione morale, se esso si inserì nelle lotte concrete dell'Europa del XIX secolo e, a contatto con la rivoluzione industriale ed il nascente proletariato, divenne azione concreta, costituendo una delle tante premesse del marxismo, ciò lo si deve alla lunga vita di un Buonarroti sempre sulla breccia. Ma, all'origine, esso fu soltanto un virgulto del vigoroso tronco del robespierrismo.

In realtà, Robespierre non fu mai il capo di una rivoluzione del quarto stato. Borghese e legato alla borghesia, egli però intuì come le forze effettive del processo rivoluzionario ancora in atto non potessero né dovessero far divorzio dalle forze più popolari; come l'arrestarsi alla semplice difesa degli interessi degli strati più alti della borghesia, giusta il programma dei Girondini, avrebbe significato ben presto il trionfo della controrivoluzione. Tutta l'umanità, tutte le classi entravano, in certo senso, nel programma politico del Robespierre, che, imbevuto di *sensiblerie* rousseauiana, vedeva il corso della storia come una perenne lotta tra la virtù e il vizio. Ma, temperamento profondamente politico, egli seppe in ogni momento riempire il proprio astratto linguaggio moralistico di concrete valutazioni della realtà

[5] Fu pubblicato nella « Nuova Antologia », vol. LIX, 15 ottobre 1881.

effettuale, ancorandolo all'interesse dei nuovi gruppi sociali in ascesa. Sotto la morsa degli eserciti coalizzati, la rivoluzione sarebbe ben presto entrata in agonia anche perché l'opera della Costituente e della Legislativa aveva riallontanato da essa quel vasto mondo delle campagne francesi, che la notte del 4 agosto aveva per un istante conquistato. E il distacco delle campagne significava l'affamamento dei sanculotti delle città, epicentro essenziale di tutti gli avvenimenti rivoluzionari di quegli anni. Ecco dunque Robespierre affrontare radicalmente il problema del legame tra città e campagna, riprendere decisamente il rivoluzionamento delle campagne e, al tempo stesso, far sua la spinta degli Hebertisti e degli Arrabbiati e, con il *maximum*, il calmiere dei salari e dei prezzi, iniziare per la prima volta nella storia l'esperimento di una economia diretta.

Si è voluto vedere da più parti in tutto ciò una svolta antiborghese della Rivoluzione. Così l'intese, più tardi, il Buonarroti, che nelle già ricordate *Observations* attribuisce un fine di rivoluzione sociale ai famosi decreti del ventoso, che distribuivano la terra dei sospetti agli indigenti, e che pone tale minaccia sociale tra le cause che determinarono il 9 termidoro. Storici odierni vedono nel terrorismo della Montagna e di Robespierre come uno strumento di politica sociale e parlano della Rivoluzione francese come di un embrione di rivoluzione proletaria. Ma, in realtà, niente di tutto questo è esatto e agli assertori di tale interpretazione vorrei semplicemente ricordare che il diagramma delle oscillazioni pendolari del Terrore, lucidamente esaminato dallo studioso norvegese Arne Ording,[6] mostra chiaramente la natura politica e non sociale di queste oscillazioni. Lo stesso 9 termidoro fu facilitato — sono il francese Soboul e l'inglese Rudé ad averlo dimostrato di recente [7] — dall'opposizione degli operai al nuovo *maximum*, che quattro giorni prima era stato votato in senso deflazionista e di abbassamento dei salari reali.

È ovvio che, nella lotta della borghesia per il proprio dominio, sorgesse anche l'embrione della futura lotta del proletariato; è evidente anche che Robespierre e Saint-Just, nelle loro affermazioni ideologiche, più di una volta giungessero a far proprie anche le esigenze della sanculotteria e del proletariato; ma bisogna non dimenticare che l'epicentro della storia allora in atto, e quindi anche l'epicentro dell'odierna indagine storiografica, risiedeva nella borghesia. Appena gli Arrabbiati e gli Hebertisti, insistendo nella loro agitazione, oltrepasseranno quel limite che le forze democratiche del momento potevano assorbire senza compromettere il processo rivoluzionario in corso, Robespierre non esiterà a vedere in essi dei controrivoluzionari mascherati e a far rotolare sotto la mannaia della ghigliottina la loro testa.

Ho parlato fin'ora di Robespierre, come se la rivoluzione negli anni 1793-

---

[6] Arne Ording, *Le bureau de police du Comité de Salut public. Étude sur la Terreur*, Oslo, 1930.

[7] G. Rudé e A. Soboul, *Le maximum des salaires parisiens et le 9 Thermidor*, in « Annales historiques de la Révolution française », gennaio-marzo 1954, pp. 1-22.

1794 coincidesse in tutto e per tutto con la persona dell'Incorruttibile. L'ho fatto per comodità, nessun uomo riuscendo a racchiudere in sé, in tutta la sua complessità, un processo storico. Così, se da un lato abbiamo l'azione consapevole del Robespierre, dall'altro abbiamo quella realtà economica, sociale e politica che anche il Robespierre aveva contribuito a modellare. L'esperienza del *maximum* aveva inciso profondamente nella realtà francese: anche se abrogata, nulla poteva cancellarne il ricordo. Si poteva altresì cancellare il ricordo delle speranze sollevate dai mai applicati decreti di ventoso? Ricordo, si noti, che riviveva anche in menti dalla filosofia settecentesca educate a concepire i problemi sociali come tanti teoremi di geometria e in alcune delle quali era presente un certo bagaglio ideologico ricavato dalle pagine del Mably e del Morelly. A questa cultura avevano del resto pagato il loro tributo anche Robespierre e i suoi più fedeli amici, soprattutto quel Saint-Just, che aveva scritto che « pour réformer les moeurs il faut commencer par contenter le besoin et l'intérêt; il faut donner quelques terres à tout le monde ».[8]

Numerosi dunque sono gli elementi che finiranno con il rendere possibile una reinterpretazione del Robespierre e del Terrore come avviamento al comunismo. Proprio attraverso questa reinterpretazione il Buonarroti svolgerà il suo giacobinismo montagnardo in senso comunista e finirà con l'elaborare le concezioni, che successivamente porterà nella cospirazione degli Eguali. Questa evoluzione però riesce comprensibile solo se teniamo conto di un altro fattore, di quell'attesa, cioè, messianica, avveniristica che accompagnò tutto il corso della rivoluzione.

A quegli storici, che, sulle orme del Labrousse e per tema di abbandonare il solido terreno delle realtà concrete, vogliono intendere il corso della Rivoluzione in termini soltanto di diagrammi dei prezzi, vorrei ricordare che anche quei diagrammi, per essere intelligibili, devono trasformarsi in espressione di gruppi sociali determinati, anzi in idee, in sentimenti, in stati d'animo. Purtroppo, spesso si dimentica di tener conto di certi stati d'animo collettivi e, per es., si continuano ad avere numerosi lavori sulla costituzione civile del clero, sullo scisma e la crisi religiosa della Francia rivoluzionaria senza che uno studioso si chini a scrutare quel profetismo (chi sa? forse erede delle Cevenne) che allora scuoteva le campagne francesi e venava di sé quell'interessante *Journal prophétique* del vescovo costituzionale Pontard, che attende ancora il suo storico. Proprio senza importanza per la storia della Rivoluzione francese e dello stesso robespierrismo sono il misticismo di Suzette Labrousse e il profetismo di Chatérine Théot?

Questa mia insistenza sul momento « religioso » non è senza rapporto con l'argomento in questione, ossia con l'interpretazione sociale e comunisteggiante del robespierrismo. In essa confluisce la grande eredità di una

---

[8] Louis De Saint Just, *Frammenti sulle Istituzioni repubblicane*, Torino, Einaudi, 1952, p. 59.

tradizione filosofico-esoterica dei secoli XVI-XVIII, l'attesa messianica di una rigenerazione sociale, che sarà anche rigenerazione morale. Basti ricordare un Nicolas de Bonneville, fondatore nel 1790 del *Cercle social* e riformatore sociale dal profetismo di pretto stile biblico. Si osservi inoltre quanto sia contesto di elementi millenaristici, accanto a modulazioni prettamente massoniche, lo stile di Babeuf in questa sua lettera del settembre 1791 all'ex-parroco Coupé:

Je vous le dis tout haut à vous, mon frère, et ce ne sera pas encore si tôt que j'oserai le dire bas à d'autres: cette *loi agraire*, cette loi que redoutent et que sentent bien venir les riches, et à laquelle ne pensent nullement encore le grand nombre de malheureux, c'est-à-dire les quarante-neuf cinquantièmes du genre humain, qui cependant, si elle n'arrive point, mourra en totalité en dedans deux générations tout au plus (nous vérifierons ensemble mathématiquement cette épouvantable prédiction au premier instant que vous le voudrez); cette loi que vous vous rappelez bien que, étant entre nous deux, nous avons vu Mably appeler par ses voeux ardents; cette loi, qui ne reparaît jamais sur l'horizon des siècles, que dans des circonstances comme celles où nous nous trouvons; c'est-à-dire quand les extrêmes se touchent absolument; quand les propriétés foncières, seules vraies richesses, ne sont plus que dans quelques mains, et que l'impossibilité universelle de pouvoir assouvir la terrible faim, détermine le plus grand nombre à revendiquer le grand domaine du monde où le Créateur a voulu que chaque être possédât le rayon de circonférence nécessaire pour produire sa subsistance; cette loi, dis-je, est le corollaire de toutes les lois.

È il persistere di questo filone incandescente a facilitare la trasvalutazione del robesperrismo storico in un avviamento al comunismo. Il noto discorso del Robespierre sul marco d'argento, il suo progetto di Dichiarazione dei diritti, l'insistenza del Saint Just sui diritti dei « malhereux » accentuarono questa interpretazione in chiave di criptocomunismo. Il testo capitale di essa ci proviene da un francese di acquisto, come il Buonarroti e per tanti aspetti (puramente biografici) a questi paragonabile. Si tratta dell'avvocato Jacques Grenus, membro del patriziato ginevrino ma in rottura con esso, capo dei *Natifs* che vogliono l'annessione di Ginevra alla Francia e dal 1792 deputato supplente alla Convenzione francese. Non so se dare importanza al fatto che questo « démagogue de la canaille », come lo chiama nei suoi *Souvenirs* Etienne Dumont, abbia dato ai propri aderenti il nome di « Égaliseurs »;[9] comunque nel novembre 1793, in piena esperienza del *maximum*, in una lettera ad un amico, già utilizzata dal Mathiez, egli ha lasciato un documento di incalcolabile importanza. Eccone il brano principale:

Je crois que les principes du maximum nous mènent à la *communauté* qui est peut-être le seul moyen conservateur du républicanisme, car il détruit l'ambition individuelle qui lutte sans cesse contre l'égalité et qui tend toutes les facultés à la conservation générale. Vous verrez que, pour établir le maximum, il faudra établir des magasins nationaux pour recevoir l'excédent des consommations et des fabriques, pour être après cela réparti avec égalité et alors on arrive à côté de la Communauté où chacun porte le produit de son industrie pour le répartir entre chacun. Cela vous paraîtra très systéma-

[9] E. Dumont, *Souvenirs sur Mirabeau et sur les deux premières Assemblées législatives*, Parigi, 1953, pp. 234-35.

tiquement philosophique: mais voyez la force qu'en acquerrait la République qui réunit en elle toutes les ambitions individuelles. Je vous dirai plus. Ce serait la perfection de l'égalité et de la liberté. Je ne conçois pas autrement la République. Ce n'est pas la loi agraire qui ne peut durer vingt-quatre heures, dès l'instant que vous laissez à l'ambition individuelle son jeu. La communauté, voilà le grand principe de la République. On passerait encore pour un fou de le dire. Mais on y viendra et ce sera l'ordre du jour ou je suis bien trompé. Et de là renaîtra la vraie régénération morale et politique.[10]

Era ovvio che, quando, abbattuto Robespierre, la reazione termidoriana si affrettò a por fine all'economia diretta del periodo montagnardo e nuovamente l'aggiotaggio e l'accaparramento celebrarono i propri fasti, questa interpretazione del robespierrismo come avviamento al comunismo si rinverdisse nell'animo e nella mente di molti democratici. Vi è una pagina impressionante nel testo buonarrotiano della *Conspiration*: là dove, prima di far la storia della congiura, Buonarroti accenna al rimorso di molti di questi cospiratori per aver preso abbaglio sulle vere intenzioni del Robespierre. E ai pentiti contrappone i robespierristi di sempre: « Darthè — scrive egli — aveva compreso ben presto e assecondato con tutte le sue forze il pensiero di Robespierre », « De Bon.... avendo trascorso tutta la vita a indagare le cause dei mali pubblici, aveva compreso meglio d'ogni altro le profonde vedute di Robespierre ».

Non è esagerato dunque il dire che la cospirazione del 1796 fu un ritorno di fiamma del robespierrismo e, in tale ambiente, se molti entrarono decantando, purificando, o anche rifiutando precedenti loro esperienze diverse (soprattutto, quella hebertista), il Buonarroti invece svolse subito funzione di capo e di teorico proprio per il suo mai abbandonato robespierrismo.

Non è nelle mie intenzioni esaminare qui il carattere complesso della cospirazione, il suo più vero significato e la sua reale portata. Soffocata in sul nascere, essa non riuscì a porre in esecuzione ciò che era stato meditato. Tuttavia, dal seno di questa congiura è necessario isolare un elemento che investe a pieno la storia d'Italia e, attraverso l'opera di Filippo Buonarroti, costituisce una delle premesse dell'unità italiana.[11]

Si è sempre saputo che il Buonarroti, già impegnato nella trama babuvista, fu sul punto di assolvere per conto del Direttorio francese una missione rivoluzionaria in Italia e lo storico Jacques Godechot, osservando come nei successivi complotti antifrancesi dei patrioti italiani vi fossero non pochi amici del Buonarroti e del Babeuf, fin dal 1938 ha intuito l'esistenza di un qualche nesso tra il babuvismo e l'unità italiana. Ma quel che solo da poco tempo si sa è che questa missione del Buonarroti, non effettuata per il sopravvenuto arresto, fu un momento intrinseco alla cospirazione stessa, la quale cercò sempre il legame con gli eserciti operanti fuori di Francia e con

[10] Questa lettera fu pubblicata da F. Vermale, in « Mémoires de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie », t. LXV, 1928, p. 189.

[11] Sebbene l'avvertenza valga per tutto l'articolo, più che mai è il caso per questa seconda parte sulle premesse dell'unità italiana di rimandare alla documentazione raccolta in A. Saitta, *Filippo Buonarroti. Contributi alla storia della sua vita e del suo pensiero*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, voll. 2, 1950-51.

i giacobini di codesti paesi. La cospirazione di Babeuf s'inserisce così anche nella più vasta storia della rivoluzione francese all'estero e del giacobinismo europeo.

Lo stato maggiore del giacobinismo italiano era già divenuto politicamente maturo ad Oneglia, a diretto contatto con l'opera politica ed amministrativa del Buonarroti (gli studi della Pia Onnis al riguardo restano fondamentali), ed ora esso è dal Buonarroti convogliato, con il tipico gradualismo proprio della sua azione politica, ad operare sulla piattaforma di un « rivoluzionamento » dell'Italia in legame con l'auspicato imminente trionfo del robespierrismo e del babuvismo in Francia. Scoperta la cospirazione, il lavorio giacobino di quei mesi non cadde del tutto nel nulla e la repubblica di Alba, nell'aprile-maggio 1796, fu l'opera dei collaboratori italiani del Buonarroti. Questa primavera italica, è noto, durò solo l'*espace d'un matin*: non solo l'armistizio di Cherasco abbatté la repubblica di Alba, non solo alcuni mesi dopo la fucilazione dell'Azari stroncò la ripresa in terra cisalpina del progetto buonarrotiano-giacobino, ma la scoperta dei legami di questi giacobini col Buonarroti e, indirettamente quindi, anche col Babeuf rese i patrioti italiani sospetti agli occhi del Direttorio e, come forse con una punta di esagerazione scrive il Godechot, ebbe l'effetto di ritardare l'unificazione italiana di ben sessant'anni.

La storiografia italiana, piuttosto assente sul piano della comprensione della Rivoluzione francese, ha molto lavorato invece su quello del giacobinismo italiano e, accanto al nome di ricercatori di gran classe quali un Renato Soriga e un Baldo Peroni, essa può contare con orgoglio il nome di maestri della storiografia quale quello di un Carlo Morandi. Oggi, tutta una schiera di giovani hanno riposto in discussione le conclusioni alle quali si era giunti e si attendono dalle loro ricerche frutti, che già si preannunziano saporosi. Un grande passo innanzi, infine, nella comprensione del giacobinismo italiano è stato rappresentato dalla pubblicazione degli scritti del Gramsci, su questo argomento particolarmente importanti.

Ho l'impressione tuttavia che non sia stato colto ancora tutto il significato profondo dell'aspetto italiano della cospirazione degli Eguali. In un momento così delicato della ricerca non sarà forse privo di utilità il riaffrontare il problema del giacobinismo italiano e il tentare di eliminare alcuni ostacoli alla esatta comprensione di esso.

Uno di questi ostacoli, più limitato ma non meno importante, è la *communis opinio* che fa battere l'accento sul giacobinismo napoletano: le ricerche e i lavori del Croce hanno finito con l'imporre una tradizione e una visione meridionalistica del giacobinismo, la quale ha trovato un sostegno notevole, anche se al Croce certo non accetto, nella puntigliosa fedeltà dinastica di alcuni storici subalpini (penso soprattutto a Giuseppe Prato). Fino a pochi anni fa, un duplice, esiziale criterio è stato adoperato: il giacobino è stato visto come un eroe, un uomo onesto se operante a Napoli, come un traditore, un avventuriero se operante a Torino. Sia ben chiaro, invece, che

vi è un solo giacobinismo, un giacobinismo italiano da valutare alla stessa stregua a Napoli come a Torino, sulle sponde dell'Adriatico come su quelle del Tirreno, senza tuttavia che questo carattere nazionale del giacobinismo significhi smarrire il senso delle peculiarità locali, regionali del complesso movimento. Esso agiva entro schemi statali dalle tradizioni diversissime, entro strutture sociali e residuati culturali che non erano gli stessi. Ciò che importa mettere in risalto non è però la maggiore o minore vigoria intellettuale di un determinato giacobinismo geografico; importa, invece, mettere in risalto, per es., il fatto che il nerbo di quello napoletano fu costituito da una frazione della nobiltà, laddove il nerbo di quello piemontese fu costituito dalla piccola e media borghesia e dal basso clero. Nel Meridione, terra dalla grande proprietà ancora feudale e dai vasti beni comunali, avremo un Vincenzio Russo; nel Piemonte, invece, i giacobini buonarrotiani comprenderanno che il colpo di ariete della rivoluzione dovrà essere assestato contro i fittavoli, quei lupi rapaci, come è detto in una lettera del 1792 de « La Bassa Gente e li Poveri del Piemonte », che di accordo coi Signori pretendono « prendersi sin al fidico [il fegato] ».[12]

L'altro ostacolo da superare è il residuato meno positivo della problematica del Rota, che — è bene non dimenticarlo — si sviluppava in un momento, in cui, per motivi allotrii, aspra e serrata si svolgeva la polemica sulle origini del Risorgimento e, sotto il segno dell'autoctonismo, si spostava tale avvenimento al Settecento, il Settecento non rousseauiano-giacobino, bensì quello delle riforme e del dispotismo illuminato. Trascuro gli storici insinceri, quelli che prevaricarono contro lo spirito; mi limito solo all'interpretazione di alcuni Maestri esemplari ed osservo che, anche in essi, per la particolare ottica assunta, l'accento non batteva sui rivoluzionari, sui giacobini, bensì sulla preesistente classe dirigente e il suo perpetuarsi al di là del momento giacobino. L'aver visto il problema unicamente in termini di partito moderato al governo, di classe dirigente che organizza ed informa l'apparato burocratico del nuovo stato, è stato indubbiamente l'esame di un aspetto fondamentale del vasto problema, ma ha significato anche un ineluttabile appiattimento del momento rivoluzionario insito nel Risorgimento.

Or non è molto, al 32° Congresso di storia del risorgimento, Franco Venturi ha detto la parola esatta: « I nostri riformatori costituiscono una classe dirigente illuminata. I « philosophes » son già una nuova corrente politica, un partito. Basta guardare alle biografie degli uomini per vederlo. Ve li immaginate Diderot e Rousseau alti funzionari? Beccaria e Verri lo furono ».[13]

L'errore di quanti hanno voluto riportare le origini del Risorgimento italiano alle riforme settecentesche consiste proprio in questo, nell'aver voluto accoppiare e valutare alla stessa stregua coloro che spezzano lo schema

---

12 Cfr. A. Saitta, *Struttura sociale e realtà politica nel progetto costituzionale dei giacobini piemontesi (1796)*, in « Società », 1949, pp. 436-475.

13 F. Venturi, *La circolazione delle idee*, in « Atti del XXXII Congresso di Storia del Risorgimento italiano », Roma, Vittoriano, 1954, p. 36.

14 *Ibidem*, p. 42.

preesistente e coloro che invece pensano di poterlo ancora utilizzare. Il Risorgimento fu un fatto rivoluzionario e, in quanto tale, non è possibile staccarlo dalla Rivoluzione francese, attribuirgli altra origine. La reazione alle depredazioni francesi, all'oppressione napoleonica darà, indubbiamente, una concretezza maggiore al sentimento nazionale italiano; ma questo era già sorto ancor prima, nel momento in cui i principî dell'89 penetravano in Italia connessi con l'esplicazione robespierrista del Rousseau. « Noi — scrive il Buonarroti prima che s'iniziasse la campagna napoleonica del '96 — siamo prossimi al felice momento di vedere la nostra patria libera! Soprattutto che le frivole distinzioni di essere nati a Napoli, a Milano, a Genova o a Torino scompaiano per sempre tra i Patrioti. Siamo tutti di uno stesso paese, di una stessa Patria. Gli Italiani sono tutti fratelli ». Il giacobinismo unitario preesiste, dunque, alle prime delusioni dei patrioti sul conto della Francia.

Il Risorgimento, lo si sa, è diventato ora questo ora quello a seconda del mondo ideologico dei singoli storici; ma non credo sia una proiezione del mio mondo se osservo che il Risorgimento fu non solo creazione dello stato nazionale, ma anche della società nazionale. Sol se si tenga presente la dialettica di questi due momenti distinti e pur compresenti, si arriverà ad intendere non solo che il giacobinismo italiano rappresenta le vere origini del Risorgimento ma anche la effettiva portata di questo stesso giacobinismo. Nella immane fornace della Rivoluzione francese non sorse la nazione-territorio della Francia, che già esisteva, ma sorse la nazione-volontà della Francia, la nuova società. Questo stesso processo conobbe anche l'Italia: anche qui si ebbe una primavera dei popoli e in questa primavera l'azione del Buonarroti non fu avulsa dalla reinterpretazione del Robespierre, della quale già si è detto. Un Ranza, a Parigi, non aveva esitato ad inviare al terribile Comitato di salute pubblica del '93 un memoriale criticante la campagna di scristianizzazione menata dall'hebertista Chaumette ed esaltante le idee religiose del Robespierre. Nel '96 sulle rive del Lago Maggiore, il tentativo dell'Azari si svolge su una chiara piattaforma robespierrista-babuvista: « La rivoluzione — è scritto in uno di quei proclami — porrebbe tosto rimedio ai mali economici che affliggono il Piemonte, impossessandosi dei beni della Famiglia Reale, degli aristocratici, degli straricchi, degli avari e degli egoisti, per distribuirli prima agli indigenti, che sono il *gran popolo*, poi agli altri.... I possessori di una moggia di terreno non pagherebbero taglie di sorta, e ad ogni contadino verrebbe assegnato stabilmente un possesso ». Erano, come si vede, i decreti di ventoso trasportati in Piemonte, così come il tentativo dell'Azari era l'ultimo tentativo per fa trionfare quanto ancora era possibile del progetto del '96 concordato a Parigi tra il Buonarroti e i suoi corrispondenti italiani. E ancora: a Milano, un altro robespierrista non esiterà a porre all'autorità francese occupante il drammatico quesito: « per chi dunque la rivoluzione è fatta? ». Posto il quesito, Enrico Michele L'Aurora risponde, chiedendo una limitazione della eccessiva proprietà, affinché la rivoluzione non giovi esclusivamente « a un milione di ricchi che cento volte

più abominevoli dei nobili, con un impertinente fasto insultano alle miserie della nazione ».

Di recente, è stata contestata fin'anche la legittimità del nome dei giacobini italiani. Franco Venturi, opponendosi al tentativo di ridurre a paradigma il giacobinismo, ha osservato: « Termidoro era già avvenuto. Il club dei giacobini era già chiuso. La politica dei nostri giacobini può esser capita soltanto a condizione di vederla nel quadro del Direttorio. Meno utile il paragone con quel '93 che noi non abbiamo sperimentato ».[14] Su un piano di rigorosa *Realpolitik*, il Venturi ha ragione; ma solo a questo piano lo storico deve guardare? Non si tratta di trasformare il giacobinismo in un paradigma, in una categoria politica; si tratta soltanto di intenderlo nella sua vera essenza, quale il momento robespierrista della Rivoluzione francese, che alla fine si allarga a momento europeo. Il '93 è già tramontato, allorché tale allargamento si produce; ma la nuova realtà europea è assai più vasta della semplice realtà francese del periodo direttoriale. La storia dei giacobini italiani è solo il caso particolare, italiano, della più vasta storia del giacobinismo europeo. Questa, in Italia come altrove, si chiude con un fallimento, ma tale esito non positivo non autorizza lo storico a parlare di astrattezza, di vuota retorica dei singoli giacobini: nemmeno, a ben guardare, di pura « rivoluzione passiva ».

La ragione del fallimento fu nella impossibilità del giacobinismo italiano, come di quello europeo, di legare alla rivoluzione il mondo delle campagne, i contadini, a cagione della politica di non rivoluzionamento e di restaurazione dell'autorità del signore nelle campagne, menata concordemente e dal Direttorio prima e da Napoleone dopo. Ma d'altra parte l'esistenza di questa stessa politica significa per l'appunto che il giacobinismo rappresentava una minaccia sempre pronta all'ordine direttoriale e napoleonico, essendo esso il persistere di un momento anteriore del processo rivoluzionario, quello del Robespierre. Fu un persistere di lunga durata: durante i moti del 1831 ancora una volta sarà Buonarroti a ripresentare l'esigenza unitaria; i carbonari della centrale londinese dovranno lottare con il programma sociale del Buonarroti e, infine, Giuseppe Mazzini dovette rompere ogni legame con il vecchio compagno di Babeuf prima di poter percorrere da solo la strada che aveva intrapreso. Solo nel 1848-49 questa ipoteca giacobina scomparirà per sempre ed anche allora si tratterà del riflesso di una mutata situazione europea. Scomparirà, ma, nella sua scomparsa, isterilirà uno dei due termini dialettici che abbiamo segnalato: ancora un passo e il Risorgimento potrà divenire anche patrimonio della politica del Bismarck. Fu una evoluzione logica, giustificata dal rapporto delle forze in presenza; ma ciò non elimina la necessità di tener presente nella ricostruzione storiografica anche l'altro termine, di ricordare che, nella sua aurora, il Risorgimento italiano conobbe una vastità e complessità di problematica, un afflato di rigenerazione quale successivamente stentò a ritrovare.

ARMANDO SAITTA

SAN MARINO E LA SUA RELIGIONE *

Eccellentissimi Capitani Reggenti, Signori del Consiglio Grande e Generale, Signori Rappresentanti degli Stati esteri, Cari Cittadini.

« Questo palazzo, disegnato murato, adornato secondo l'arte dei padri, noi con le memorie di quindici secoli accomandiamo e quasi protendiamo alle speranze dell'avvenire ». Così esordiva Giosuè Carducci, il 31 gennaio 1894, « mentre genti e governi d'Europa ondeggiavano in tempesta di pensieri, d'eventi e d'aspettazioni; mentre un sordo brontolìo sotterraneo pareva minacciare le fondamenta stesse delle civiltà ». Oggi si è rinnovata e approfondita la situazione politica e sociale del 1894, e a distanza di un sessantennio questo San Marino rimane, memoria, testimonianza, ammonizione.

Sempre in quella sua famosa orazione il Carducci sentenziò che « in repubblica buona è ancora lecito non vergognarsi di Dio ». Cotesto Dio, invocato dal Carducci tre e quattro volte nel suo discorso, ha dato luogo a interpretazioni ottimistiche e largheggianti sulla religione carducciana. Parve ad alcuni generosi interpreti che il Carducci si riconciliasse, con quella triplice e quadruplice citazione di Dio, con la fede cattolica, e anche nel '35, in cerimonie artificiose tenutesi a Bologna per il centenario della sua nascita, la sua memoria fu generosamente benedetta e ribenedetta e sistematicamente cattolicizzata, nella speranza che fosse cancellata la memoria di tutte le sue polemiche sataniche e dei suoi trascorsi repubblicani. Ma a dire il vero, il Dio del Carducci era lo stesso Dio di Mazzini, ed era giusto che fosse tirato fuori in questa repubblica che nei tempi moderni continuava ad incarnare l'idea platonica del mazzinianesimo. Di Dio sono stati adoratori tutti i grandi spiriti e i grandi poeti del Sette e dell'Ottocento, e possiamo dire anche del nostro Novecento. Vittorio Alfieri ebbe vivo il senso di Dio, e fu adoratore d'un Dio segreto, feroce, ignoto, che l'incalzava alle spalle; ma vivendo in mezzo a un popolo ateo e vilmente conformistico (si ricordi il giudizio storico di Machiavelli, che diceva essersi gli italiani ridotti « sanza religione e cattivi »), l'Alfieri si rifiutò di fare un riconoscimento formale del dio confessionale, perché per lui Dio era la libertà stessa.

L'ateismo giacobino fu dunque completamente estraneo ai nostri poeti, a incominciare da Vittorio Alfieri; forse perché essi erano istintivamente persuasi che senza religione, una qualsiasi religione, non è possibile alcuna forma di vitale letteratura, alcuna poesia, alcuna oratoria, alcuna politica. Gli scrittori atei, sono soltanto gli scrittori conformisti, quelli che biascicano

---

* Il 1° aprile è stata inaugurata la nuova Reggenza a San Marino, con un discorso di Luigi Russo, che qui riportiamo.

fiaccamente le giaculatorie sociali e politiche o confessionalistiche, tramandate nei secoli e che lasciano il mondo come giace. Gli scrittori religiosi sono sempre scrittori rivoluzionari, come fu rivoluzionario lo stesso Alessandro Manzoni, che non ammetteva altro Dio se non quello che ci urge nel petto, che ci tormenta, ci tiene inquieti, e d'ora in ora ci dà qualche speranza di pace e di consolazione: il Dio che atterra e suscita, che affanna e che consola; quell'Alessandro Manzoni, che concepì come eroi della sua religione l'animoso frate Cristoforo, irrequieto, ribelle, che sa combattere il prepotente anche nella sua stessa tana, e l'Innominato, l'uomo dalla concentrazione agitata, sul cui volto i pensieri passano decisi e si alternano come l'ombra delle nuvole e la luce arrabbiata del sole.

Gli illuministi combattevano la religione come una forma di credulità infantile, e i giacobini la combattevano perché alleata con le classi dominanti, la nobiltà e il clero. Ma il Carducci si svolgeva appunto sulla via tracciata dal grande astigiano. Il famoso Dio di Mazzini non è una trovata estemporanea dell'agitatore genovese: esso aveva una lunga tradizione, che possiamo chiamare quella del deismo, deismo che non ha nulla a che fare con il cattolicesimo. Un deismo che nel Carducci poi era fortemente impregnato di ellenismo e di paganesimo.

Pure leggo equivoche parole nella « Civiltà Cattolica » del 3 febbraio 1952, in un articolo del padre A. Oddone, della Compagnia di Gesù, dove si cita il famoso discorso di San Marino, con la battuta celebre, « nulla sequestrerà Dio dalla storia »: certamente il Carducci, chiosa il reverendissimo padre gesuita, parla a modo suo, ma vi sono nel suo discorso delle frasi, che possono essere adattate al nostro caso. È la consueta, indebita e non onesta assimilazione di tanta varia letteratura e varia religione ai dominii e ai fini della deformante cultura gesuitica. Però, è pur necessario ribattere a cotesta indebita appropriazione, non solo per rispetto alla religione e al Carducci, ma per rispetto storico alla vostra repubblica, la quale è stata sempre una repubblica religiosa, e non ha avuto bisogno mai delle irrogazioni verbali dei padri gesuiti. Aveva ragione il poeta di Bologna quando scriveva: « Dio fu col principio della nostra Repubblica, o cittadini.... alla sana e salda anima di Giuseppe Mazzini, Dio favella nel carcere di Savona, lo trae sul Campidoglio, Ezechiele d'Italia. Ove e quando ferma e serena rifulge l'idea divina, ivi e allora le città surgono e fioriscono; ove e quando ella vacilla e si oscura, ivi e allora le città scadono e si guastano ».

Perdonate, o miei onorevoli ascoltatori, se io mi sono indugiato per un poco su questo chiarimento storico, ma l'obbiettiva chiarezza del giudizio, e non l'acclamazione retorica ai luoghi comuni, significa più profondo rispetto alla verità, e a questa vostra repubblica, e alle sue nobilissime tradizioni. Il Dio di San Marino è il Dio-Libertà, sicché coerentemente il Carducci era per la Repubblica vostra e per la sua libertà perpetua. Chi rende omaggio alla vostra repubblica, rende omaggio alla Libertà, con la « L » maiuscola. Ricorderò quel cardinale del secolo decimoquarto, detto l'An-

glico, il quale riferiva al legato pontificio in Bologna: « Gli uomini di San Marino non ammettono potestà della Chiesa né altra che a nome di lui eserciti giurisdizione, si rendono giustizia da sé in civile e in criminale, senza autorità o tolleranza d'ingerenze della Chiesa ».

È passata in proverbio la dichiarazione dell'Alfieri « al Presidente della Plebe Francese », del *Misogallo*: « Il mio nome è Vittorio Alfieri; il luogo dove io son nato, l'Italia: nessuna terra mi è patria ». L'ultimo inciso, che io sottolineo, perché pare che lo scrittore neghi a se stesso l'esistenza e l'attribuzione di una patria, è una formula ricca di sottintesi ideologici e passionali, che stacca l'Alfieri dal fondo del pensiero politico settecentesco (anche da quello stesso dei Voltaire, dei Diderot, degli Helvetius), e lo fa maestro e fondatore di una nuova dottrina o mitologia di tipo radicalmente nuovo e ottocentesco. Vi intuisce l'Afileri un pensiero profondo, che non vi può essere patria dove non c'è libertà. E l'Alfieri erra irrequieto per tutta l'Europa, o erra pallido dove Arno è più deserto, perché fremente per quella libertà interiore, individualistica, apollinea, che la situazione storica circostante sembra offendere ed opprimere continuamente; e nella ricerca e difesa di questa nuova e singolare libertà, egli viene, quasi senza saperlo, favorendo il mito nuovo della nazione, fuori della concezione materialistica e razzistica, che dominava il pensiero di tutti i nostri scrittori tradizionali più antichi. Il concetto moderno, germinalmente religioso, della libertà, appare per la prima volta in questo scrittore italiano, intimamente legato, anzi pienamente fuso, col concetto di nazione: dove la libertà non arriva ad essere libertà etica, dove permane l'involucro o la sostanza edonistica di essa, ivi la patria ha ancora qualcosa di rozzo e di naturalistico, è signoria, principato, stato, più che patria nazionale; e dove venga a mancare e sia menomata tale libertà elettiva, si avverte per l'appunto un mancamento della nazione stessa dentro il nostro cuore, un soffocamento del respiro nazionale.

Però, io non approvo la superficialità di molti che si domandano perché la vostra Repubblica non si fonda ancora oggi con la Repubblica italiana. Ma la vostra Repubblica, appunto perché tale per libertà perpetua, è di per sé nazione. Quindi i superficiali auspicanti una fusione tra San Marino e la Repubblica italiana non intendono l'essenza profonda di questa vostra originalissima repubblica: non si tratta di grandezza di territorio, non si tratta di numero di abitanti, si tratta di un'idea religiosa, l'idea della libertà. E San Marino, possedendo quest'idea attraverso le vicende di quindici o sedici secoli, non ha bisogno precisamente di chiedere aiuti e prestiti ad altre repubbliche, perchè essa stessa è una Repubblica esemplare, uno *specimen* eterno della Repubblica. E il disconoscerne questa autonomia significherebbe disconoscere la libertà stessa.

Il Manzoni si trovò a dar lui una definizione vera di « nazione » quando in *Marzo 1821* auspicò un'Italia, una gente libera tutta, tra l'Alpe ed il mare.

> Una d'arme, di lingua d'altare,
> di memorie, di sangue e di cor.

Le *memorie,* non la letteratura degli archivi, ma la storia incarnata nella nostra vita cotidiana, le memorie che son diventate *cor,* cioè *sentimento*, coscienza morale, consapevolezza riflessa: sono quelle appunto che si affiatano e ci fanno nazione, ci fanno nazione italiana e fanno nazione il piccolo territorio di San Marino. Senza memorie e senza cor, il sangue, la stirpe, sarebbero mera antropologia, se non addirittura zoologia; le armi sarebbero armi mercenarie, raccogliticce e coatte, come quelle dei più scellerati e fanatici sgherri di Valentino Borgia, per non ricordare altri Valentino Borgia a noi più vicini nel tempo; e la lingua stessa non vivrebbe più come pregiata formazione storica, ma si tirerebbe avanti come semplice edera parassitaria, strumento ai bisogni cotidiani e accademici; e l'*altare* si ridurrebbe a pompa barocca, estrinsecamente religiosa, quale per l'appunto fu nel cattolicissimo ma poco religioso e poco nazionale Seicento, se in quel secolo si amò parlare piuttosto di nazioni cattoliche e protestanti, anziché di nazioni o francese, o spagnuola, o italiana, o inglese o germanica.

Cittadini di San Marino, io desidero portarvi la testimonianza degli italiani tutti confinanti con la vostra Repubblica. Quando io dissi ai miei scolari dell'Università di Pisa che venivo a parlare a San Marino, per inaugurare la nuova Reggenza, vi dirò che molti mi chiesero se potevano venire anche loro. La vostra San Marino ha sempre fatto fantasticare molto gli italiani; e noi che abitiamo sulla costa tirrenica ne sentiamo tutto il fascino, e politico e sociale, e paesistico. L'azzurra vision di San Marino, di cui parlò Giovanni Pascoli, è un po' negli occhi e nella fantasia di tutti. La libertà che si coltiva nel vostro paese è invidiata dai cittadini della Repubblica italiana; la più pura atmosfera che si respira qui all'ombra del vostro Titano fa vagheggiare a noi lontani le più ardite riforme sociali e costituzionali. Anche le agitazioni recenti, che ci sono state da parte delle donne che vogliono essere ammesse al voto, se sono veritiere le notizie date da un grande giornale del nord e dalla televisione, hanno suscitato grande interesse nelle città italiane da dove io vengo. Però è stata unanime l'osservazione che al voto si arriva attraverso una profonda educazione democratica. La donna italiana non è davvero nella maggior parte dei casi una donna democratica: essa è la donna che esce dalla educazione chiusa della Controriforma. Soltanto nell'Ottocento si è cominciato ad aprire uno spiraglio di una educazione più libera e più progressiva; e ora nel Novecento, grazie ai partiti della sinistra democratica. Col concilio di Trento si era fatto strada il criterio che per le donne ci voleva soltanto il convento e la casa. Così per tre secoli almeno la donna fu esclusa dalla vita attiva del secolo; per contraccolpo, poiché le energie di ogni creatura sono sacre, maturò allora mostruosamente la donna autoritaria e catechistica, che il Manzoni ha immortalato nella figura di donna Prassede, la donna, che, per avere tre figlie monache e due maritate, si trova ad avere la sopraintendenza su tre monasteri e due case, con un esercito di padri, di madri, di fratelli e di badesse, fiancheggiate da altre dignità, e da molte monache, da dover controbattere. Pare che un nuovo

spirito aggressivo maturi allora nella donna, in forza della stessa clausura domestica o conventuale; ed io che ho avuto la nascita in uno dei paesi di educazione democratica più arretrata, nel centro della Sicilia, anche se oggi è profondamente modificato, so bene quanto la donna, col suo autoritarismo, che quando c'è è più forte di quello del maschio, possa nuocere all'andamento della cosa pubblica. Allora essa si acconcia a fare la mediocre e petulante tiranna tra le pareti domestiche o le mura di una sagrestia. Quando la donna riappare nel mondo pubblico con la rivoluzione francese e con i movimenti liberali del secolo decimonono, essa è come impoverita delle sue migliori virtù. Saltano allora fuori le donne eroiche, ma l'eroismo può essere una malattia acuta ed eccezionale, episodica, e non una malattia cronica. Di eroi e di eroine il mondo deve cercare di fare a meno, a poco a poco.

In Italia, solo nella seconda metà dell'Ottocento, per ispirazione di un uomo di grande intelletto, e che i troppo savi del tempo giudicavano un ingenuo fanciullo, un cenobita, un maestro di scuola, per ispirazione di Francesco De Sanctis, si pensò a creare istituti di educazione laica per la donna. Così nacquero, dopo il 1880, i primi istituti di magistero, che volevano fornire di una educazione, quasi universitaria, quelle gentili donzelle, che cominciavano ad evadere e a mostrarsi insofferenti della scuola conventuale. Da allora principia una educazione nuova della donna, ma il benefizio si ripercuote su un ristrettissimo numero di privilegiate. Oggi la democrazia in Italia ha voluto ricuperare il tempo perduto, e le donne a battaglioni sono state immesse nelle scuole, nelle officine, nei partiti politici. Ma la storia non ama i salti; quella che trionfa oggi è sempre, almeno come *forma mentis*, la donna della Controriforma, la donna dei conventi e delle sagrestie, che, trovandosi a respirare l'aria libera delle piazze e dei fori e delle tribune parlamentari, preferisce lo stesso, nella maggior parte dei casi, di accamparsi sotto qualche gonfalone che la richiami alla vita conventuale, e ad ascoltare riverente la parola di un qualche apocalittico gesuita.

La conclusione del nostro discorso vuole essere questa: il problema dell'educazione politico-democratica della donna, pur essendo un problema di carattere nazionale e universale, può essere risolto solo dalle donne stesse, e non dai riconoscimenti e dalle lusinghe e dalle elargizioni di noi uomini, così come i problemi della nostra vita mentale possono essere risolti solo con le nostre forze, e per assidue meditazioni. Le donne devono riporre qui la loro più legittima ambizione, in questa indipendenza pedagogica nel rinnovamento del loro costume sociale, o politico, o domestico. Alcuni anni addietro a me capitò di scrivere, che se Mussolini giunse ai fastigi del potere doveva la sua fortuna al milite ignoto; orbene, i capi della cosiddetta democrazia clericale debbono innalzare un monumento in tutte le piazze alla donna ignota.

Oggi ci sono migliaia di donne educate democraticamente, ma non bastano, ci vogliono milioni di donne illuminate e ben preparate, per rinnovare le fortune della patria e della società.

La Repubblica di San Marino, che è stata sempre antesignana di civiltà

democratica, può essa assumersi, per la sua parte, questa iniziazione democratica delle donne. Il voto deve essere non una elargizione, ma una conquista dovuta alla capacità che esse verranno mostrando. Quando avremo donne consapevoli in tutta la Repubblica d'Italia, e in tutta la Repubblica di San Marino, allora veramente potremo decidere del nostro destino e di un nostro grande avvenire.

La politica nuova non può essere soltanto verbalmente democratica; la politica nuova deve partire anche dalle donne, fatte consapevoli e ardite dalla loro educazione profonda. Ricorderò per finire Dante Alighieri, che se da una parte celebrava le donne, tessendo una larga e malinconica epopea della donna casalinga che « vegghiava a studio della culla », poi biasimava aspramente le donne fiorentine, per i loro costumi sciolti, e le varie Cianghelle, inventrici di tutte le novitadi del lusso, che portavano la sua città a una lenta e sicura rovina.

Quel Dante, così aspro censore dei costumi delle donne, era pure altissimo poeta, non dico della peccatrice Francesca, che ricorre nelle menti di tutti, e che non fa al caso nostro, ma di Raab, meretrice di Gerico, assunta nella gloria dei cieli « perch'ella favorì la prima gloria Di Josuè in sulla terra Santa ». Dunque anche Dante amò e celebrò la donna militante. Anche un altro poeta moderno, il Foscolo, ebbe altissimo il senso religioso della donna, ed egli fu il primo poeta moderno, che ha voluto agitare i miti della patria, della libertà e della indipendenza politica nelle fantasie delle donne gentili con i casi del suo Jacopo Ortis, in cui la patria e l'amore costituiscono un solo problema. Ma quello stesso Foscolo, che ha voluto politicizzare le donne, a ogni momento idoleggiò la donna, solo perché moderatrice delle passioni umane, e trapunse il velo delle Grazie, a simbolo di questa moderazione e di questo pudore, perché, esse le donne, hanno l'aurea beltade, ond'ebbero ristoro unico ai mali le nate a vaneggiar menti mortali. Giacomo Leopardi poi si fece per la sua parte esortatore delle donne, perché da loro non poco la patria aspetta: « Che non in danno e scorno — dell'umana progenie al dolce raggio — delle pupille vostre il ferro e il foco — domar fu dato ». Ed esaltava il sacrifizio di Virginia, « a cui la molle gota Molcea con le celesti dita Beltade onnipossente », quella Virginia che scendeva volenterosa all'Erebo, pur di non lasciarsi accogliere nell'ampio letto del tiranno.

Chi dice educazione democratica dice educazione religiosa: ma non religiosa nel senso triviale e conformistico del termine. La Chiesa cattolica, nel medioevo, intese bene questo ufficio pedagogico, ed educò cattolicamente la donna, e San Girolamo, andando in Antiochia e poi a Betlemme, a predicare la sua nuova religione, si condusse dietro un esercito di donne, e queste svolsero un mirabile apostolato dietro a quel santo padre. Le virtù apostoliche delle donne sono inesauribili e imbattibili, ma esse spesse volte si ostinano a ripetere il verbo del passato. E la verità non è mai fissa e statica, ma si svolge perennemente con lo svolgersi della storia, come il moto vorticoso di un fiume. Però bisogna rinnovare l'educazione intima, cioè religiosa

della donna, e svegliare lo spirito della sua autonomia, lasciando da parte questa ossessione dell'uguaglianza tra i due sessi, che è sempre un mito retorico e ormai antidiluviano, se si vuole che essa diventi un apostolo efficace della democrazia progressiva; altrimenti, l'adorazione astratta e naturalistica del principio della eguaglianza dei due sessi porta all'assurdo che si forniscono alle donne, in base del suffragio universale, delle armi che non sanno usare, e che esse, con candida innocenza, rivolgono contro la democrazia stessa che le ha ammesse a quel voto. Ciò che nella Repubblica d'Italia è dimostrato ampiamente nei fatti.

Oggi in Italia noi paghiamo le conseguenze di quella elargizione troppo facile e frettolosa fatta dai ministri riunitisi a Salerno subito dopo la parziale liberazione della penisola, per la suggestione di un ministro clericale, e a cui i socialisti e i comunisti non potevano opporsi, perché formalmente si sarebbero dato torto. E ne paghiamo tutti le dure conseguenze: in un paese di vecchia e ormai consunta educazione cattolica, la maggioranza delle donne doveva fatalmente dare il voto alla democrazia clericale e ai partiti di destra. Noi però abbiamo ritardato almeno di un decennio il nostro sviluppo democratico. Il passato è sacro, e precipita nel cervello femminile come il comandamento stesso di Dio. Però, la Repubblica d'Italia è oggi amministrata da un governo che non corrisponde alla costituzione più intima del nostro paese, che ha numi tutelari segreti Alfieri, Foscolo, Leopardi, il cristiano illuminista Manzoni, Carducci, De Sanctis, Croce. La fortuna del governo attuale d'Italia riposa sul voto delle donne. Noi viviamo in un periodo di vero e proprio matriarcato; e però ci ritornano sferzanti e dolorose le parole di Niccolò Machiavelli, che scriveva nel capitolo 26 del libro III dei suoi *Discorsi*, che le donne sono state cagione di molte rovine, « ed hanno fatto gran danni a quelli che governano una città ». Le formicole del sacrato, come io chiamo le donne troppo ossequiose verso i curati di campagna, oggi potrebbero diroccare tutto l'edificio di una grande civiltà, come è quella italiana, e come è quella vostra, o Sammarinesi, perché spesso le donne invece di capire i bisogni particolari della vita civile di un paese, si sentono disposte a ottusamente servire ai bisogni di una setta confessionale. Non per nulla un grande giornale milanese, noto per le sue idee conservatrici, e rancide, si è agitato favorevolmente per queste presunte agitazioni e ambizioni delle donne sammarinesi. Però, o donne di San Marino, diffidate dei consensi e degli incitamenti di quel grande giornale: *Timeo Danaos et laudes dicentes*. La direzione politica delle donne, quando non siano educate modernamente, può dar credito alla sentenza di Machiavelli, che vedeva nel loro prevalere sempre il principio di una propinqua servitù. Conosciamo in Italia molti paesi di provincia dove le formicole del sacrato fanno e disfanno la politica locale, agli ordini di un qualche formicolone che le guida e conduce. E la Repubblica di San Marino, baluardo antesignano di civiltà democratica, non può lasciarsi abbacinare da questo falso miraggio di democrazia, una democrazia di natura, perché essa minerebbe quella libertà perpetua, che è sem-

pre stata la forza della vostra repubblica. Il trionfo intempestivo della donna costituirebbe la fine della libertà perpetua di San Marino.

Spero che le mie parole non siano state fraintese, perché non vorrei fare la fine di Orfeo straziato dalle Menadi. Io ho una altissima idea della donna, e penso che essa fra qualche decennio sarà il capo più animato e più elevato di una educazione democratica, non solo nel mio paese d'Italia, ma anche nella vostra terra. Colui che vi parla è stato educato molto religiosamente dalla sua genitrice, e tutte le volte che scrive e pensa a queste cose, vede davanti a sé il fantasma della sua piissima madre, ma non ha rimorso alcuno di contraddirla formalmente, perché idealmente è d'accordo con la educazione ricevuta nella fanciullezza. A questo porta l'insegnamento religioso profondo, rinnovando incessantemente le nostre idee, addestrandoci alle più alte mete della civiltà. Così possiamo dire che non più sulle mitiche ginocchia di Giove, ma sulle gentili ginocchia delle donne, posano i destini di una più grande e complessa democrazia, in Italia, a San Marino e in tutto il mondo.

LUIGI RUSSO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

PIERO MARTINETTI *

La filosofia di Piero Martinetti [1] si presenta come una trilogia articolata in tre opere: l'*Introduzione alla Metafisica* (1904), *La libertà* (1928), *Gesù Cristo e il cristianesimo* (1934), che formano il *sistema* metafisico del Martinetti, che nella sua armonica costruzione sta di fronte a quello, che quasi contemporaneamente il Croce costruiva nelle quattro opere della filosofia dello spirito, ed il Gentile elaborava nella *Teoria dello spirito come atto puro*

---

* Accogliamo molto volentieri questo saggio del nostro collaboratore Siro Attilio Nulli, pur facendo le nostre riserve sui giudizi che egli dà dell'opera del Croce e del Gentile. Ma la nostra intenzione è quella di rendere omaggio alla memoria di Piero Martinetti. (L. R.).

[1] Nel *Dictionnaire international des Écrivains du monde latin* par Angelo De Gubernatis (Roma Florens 1905) a p. 964 leggiamo: « Martinetti Piero, philosophe italien, professeur de philosophie au Lycée Carlo Botta d'Ivrée, né le 21 aout 1872; a paru de lui: « Il sistema Sankhya: studio sulla filosofia indiana, 1897 ». Con questa breve indicazione P. Martinetti entrava nel numero degli *immortali*, indicazione breve e già in ritardo, perché fino dal 1904 era uscita la *Introduzione alla metafisica*, vol. I, *Teoria della conoscenza*, per merito della quale il Martinetti, l'anno stesso in cui usciva il *Dizionario* del De Gubernatis, otteneva la cattedra di filosofia presso l'Accademia scientifico-letteraria di Milano, dove rimase fino al 1931, per ritirarsi poi a Castellamonte, dove morì il 1943. La fama gli arrivò assai tardi, anche perché Egli non fece nulla per affrettarne il cammino; e consumò la sua attività quasi unicamente nella scuola; basti dire che la sua seconda grande opera *La libertà* uscì nel 1928, cioè ventiquattro anni dopo la *Introduzione alla metafisica*, che rimase sempre all'*Introduzione* col volume I, e non fu mai continuata; la terza grande opera uscì nel 1934 (*Gesù Cristo e il Cristianesimo*). Certo non sono questi solo i saggi della sua attività di filosofo; anzi oggi noi possiamo osservare che questa attività ha lasciato opere cospicue non solo per merito e qualità ma anche per quantità; comunque questa quantità non regge certo al confronto con quella de' due massimi filosofi suoi contemporanei; il Croce ed il Gentile, che hanno avuto un'estensione di interessi culturali assai più vasta e varia. Il Martinetti invece è stato limitatissimo nelle sue curiosità culturali, essendosi dedicato esclusivamente alla filosofia ed a limitati problemi nel campo stesso della filosofia, della cui *storia* si è sempre disinteressato, mirando esclusivamente ai problemi metafisici e morali nel loro *essere*, non nel loro *divenire*. La sua opera si eleva solitaria. Ora di lui si sono occupati in parecchi, tra questi, per sua disgrazia, anche il cattolico Sciacca, grande rivenditore all'ingrosso ed al minuto di articoli filosofici e di chincaglieria religiosa, che al Martinetti ha dedicato un volumetto nella edificante collezione *La scuola*, e, meglio di lui, lo scolaro suo F. P. Alessio nel volume: *L'Idealismo religioso di P. Martinetti* (Brescia 1950), che porta in appendice un'accurata bibliografia delle opere del Martinetti e sul Martinetti, alla quale si potrebbe aggiungere la parte dedicata al Martinetti, interprete dello Hegel, da F. Alderisio nella sua *Rassegna della critica italiana più recente su Hegel* (pp. 67-72) in « Studi filosofici », Milano, gennaio-giugno 1942, e C. Goretti, *Il pensiero filosofico di P. M.*, Bologna 1951; non che le pagine a lui dedicate (375-380) da E. Juvalta, *I limiti del razionalismo etico*, Torino 1945. Ora questo mio articolo, che esce cinquant'anni dopo la *Introduzione alla metafisica*, non ha pretese scientifiche né filosofiche, anche se considera nel suo insieme il pensiero e la personalità del Martinetti, ma vuol essere l'omaggio di un vecchio scolaro, scettico ed irreligioso, al Maestro, filosofo della metafisica religiosa.

e nel *Sistema di logica come teoria del conoscere.* Vero è che nel caso del Martinetti dobbiamo risolvere un problema preliminare: possiamo parlare di un vero *sistema* martinettiano? Quel libro, che serve di introduzione alla Metafisica, porta come sottotitolo: « *I. - Teoria del conoscere* »; ma quest'opera è rimasta sempre per quarant'anni (cioè fino alla morte del Filosofo) senza seguito; ne potremmo dedurre che esiste solo una sua *introduzione,* limitata anch'essa alla sola teoria del conoscere, non una *Metafisica* martinettiana.[2] In realtà io credo che questo volume, promesso implicitamente dall'autore, non è venuto come opera a sé per la semplice ragione, che da un lato quella *introduzione* è già una metafisica (come tutte le introduzioni alla filosofia sono già una filosofia) dall'altro tutti gli scritti, che in seguito il Martinetti è andato via via componendo, contengono precisamente il suo sistema metafisico, e, data la natura stessa di questo sistema buddistico spinoziano kantiano, esso sistema alla fine si può riassumere in quell'opuscoletto di poche pagine, senza titolo e senza nome d'autore, edito il 1926, che porta sulla copertina dei versi del Bhagavad Gita. E già qui afferriamo la totale differenza del suo sistema da quello dei due più famosi contemporanei idealisti hegeliani dell'immanenza, mentre Egli vuol essere non un semplice idealista, ma il metafisico della trascendenza assoluta, mistica e religiosa. Il suo pensiero si presenta in tal modo con una precisa intenzione polemica sia contro le filosofie positivistiche scientifiche, che declinavano col tramonto del sec. XIX e quelle hegeliane, che vigoreggiavano all'inizio del sec. XX.

Il suo titolo stesso di *Metafisica* contiene già il suo programma, programma e tragedia insieme, tragedia che, secondo me, non è stata superata e che scuote tutto il suo sistema e ne minaccia la solidità e la coerenza. La sua è la tragedia filosofica del *rischio metafisico* — che già aveva tormentato la filosofia platonica —[3] e che attende tutte le filosofie mistiche: è il rischio di finire nel gorgo del nulla: afferrare un *tutto*, un'*unità*, un'*omnitudo realitatis*, che non riesce a prendere consistenza davanti alla ragione stessa

---

[2] Veramente a proposito di questa *Metafisica* siamo ancora, dieci e più anni dopo la morte del Martinetti, nell'incertezza, mercè l'abilità degli eredi del Martinetti nel tener celata gelosamente l'opera del Maestro. Esistono o no le opere inedite *Spinoza, La metafisica, L'Amore*? A proposito dell'opera *L'Amore,* mi pare che finora, l'unica notizia di dominio pubblico sia quella dovuta a R. Cantoni nella nota a p. 29 del suo articolo *Motivi platonici e pessimistici nella filosofia di P. M.* in « Studi filosofici » gennaio-marzo 1946, Milano. Questi discepoli del Martinetti avrebbero poi dovuto curare meglio la stampa delle due monografie sul Kant e sullo Hegel, così ricche di errori di stampa da riuscire alle volte incomprensibili. E non credo che sia stato molto felice il Martinetti nella risoluzione di dare alle stampe lavori che sentono troppo della forma scolastica e non sufficientemente elaborati.

[3] Già dal 1897 l'Euken nella sua opera *La visione della vita nei grandi pensatori* che il Martinetti predilesse e tradusse, ammoniva, come conclusione del suo lavoro, che ormai l'età sua era sazia del lavoro erudito compiuto dalla filosofia, e si avvertiva già il bisogno di sviluppare di essa filosofia la parte creatrice. « Ma questa — precisava — non può sorgere di mezzo alla dispersione della esistenza immediata; essa esige una conversione profonda, un ritorno alla metafisica » (R. Euken, *La visione della vita....*, Traduzione di P. Martinetti, Torino 1909, p. 530). Tutta l'attività filosofica del M. fu rivolta a tradurre in realtà questo ritorno alla metafisica.

che la pone. Quel pericolo, che Kant nella sua prudenza aveva evitato, negando legittimità alla metafisica, è affrontato in pieno dal Martinetti, kantiano contro Kant, al pari del Fichte e dello Schopenhauer. Egli ha voluto infatti fondere insieme Budda, Spinoza con Kant, ed affrontare impavido l'assurdo, mettendo la negazione dentro l'affermazione, facendo affermare dalla ragione il mistero; ed affaticare così tutta la vita nel costruire un sistema dal quale si apprenda razionalmente la vanità assoluta della ragione stessa e delle sue costruzioni, e postulare la certa metafisica dell'ineffabile, cioè dell'incertezza assoluta. Per questo, dico che nessuna filosofia contemporanea è più paradossale di quella martinettiana, paradossalità che appare ancora più evidente dal confronto con quelle del Gentile e del Croce, filosofie che presentano una linea di sviluppo, mentre quella martinettiana non si svolge, ma si chiarisce in se stessa, rimanendo sempre ferma, come fermo è l'essere eleatico ineffabile!

Un'altra caratteristica di questa filosofia è il suo presentarsi direi in modo indiretto, non come creazione originale e personale, ma come elaborazione di filosofie precedenti. Questo aspetto del suo pensiero ha fatto dire al prof. Sciacca che l'opera del Martinetti appare « più dottrinaria che originale, più di un gran dotto della filosofia, che di un filosofo geniale, più di un signore della storia del pensiero, che di uno spirito creatore ».[4] Un giudizio come questo falsa interamente il carattere di questa filosofia, che non vuole affatto essere opera di dottrina, ma di coerenza e di unità; certo è che per il Martinetti la filosofia non si può più considerare un'*improvvisa esplosione di pensiero*; dopo tanti secoli di filosofia, se il pensiero umano non avesse già intuita la verità, questa verità stessa sarebbe a noi negata assolutamente. Dopo filosofi come Platone Spinoza e Kant non rimane nulla di assolutamente nuovo da scoprire, e la zona di mistero che circonda ancora la nostra attività razionale rimarrà sempre tale: non rimane che dare maggiore coerenza sistematica a ciò che è già stato scoperto dai geni filosofici, che ci hanno preceduto, e che non hanno lavorato invano. Appunto per questo il Martinetti in ciascuna delle opere della sua trilogia (che tratta della conoscenza, della volontà e della religione) applica lo stesso procedimento: prima comincia con un'esposizione, non propriamente storica ma speculativa, delle filosofie precedenti, quindi passa alla esposizione critica ed alla soluzione del problema stesso.[5]

---

[4] M. F. Sciacca, *Martinetti*, Brescia 1943, p. 105.

[5] A proposito di problemi nella filosofia del M. sarà bene avvertire che non è lecito parlare di *problematicità* a suo proposito. Il Banfi in un corsivo apparso sulla rivista « Studi filosofici » (1943) in cui fa il necrologio del M. dice: « Al suo sguardo limpido.... la problematicità irresolubile della vita era esperienza immediata e quotidiana, accolta senza retorica e senza attenuazione ». A questo modo il Banfi che fu scolaro del M. sembra quasi gettare un ponte tra la sua filosofia della problematicità e quella del M. stesso. No, la metafisica sicurezza del M. è sì circondata dal mistero, ma non cessa di essere sicurezza; il M. non ha mai giocato sulla corda della problematica per mostrare la sua abilità di equilibrista, che continua a giocare coi problemi filosofici senza lasciarsene cadere mai uno sul capo. La *problematicità* non è che una forma spuria dello storicismo, che è agli antipodi del pensiero del M.

Questo è anche il metodo applicato nella *Introduzione alla metafisica*. A questo proposito dobbiamo ricordare che il Martinetti si è perfezionato, dopo gli anni universitari di Torino, a Lipsia, e che la filosofia tedesca ha costituito il fondo essenziale del suo pensiero; a differenza del Gentile e del Croce, egli non ha mai considerato come filosofia, non dico la così detta filosofia del rinascimento italiano (per lui la filosofia moderna degna di questo nome comincia solo con Cartesio), ma neppure la così detta filosofia del Vico (il cui nome non appare mai in tutta la sua opera, come non appare il Gioberti: fa eccezione solo il Rosmini, perché metafisico). Per lui coloro che non hanno il senso della metafisica non sono filosofi, ma sono empirici naturalisti. Il suo periodo lipsiense coincide col grande risveglio metafisico della filosofia tedesca i cui maggiori rappresentanti sono il Deussen, l'Euken ed il Paulsen; dei quali i due primi specialmente esercitarono su di lui un grande influsso; essi ebbero in comune con lui l'ammirazione per Kant, non disgiunta da quella per lo Schopenhauer [6] e per il buddismo e la tendenza religiosa e lo sforzo di rendere esplicita la metafisica che essi sentivano implicita nel pensiero kantiano. Ma il più vicino a lui rimane certamente il Deussen, il meno vicino il Paulsen, perché questi non era del tutto immune dall'hegelismo, che per il Martinetti fu la filosofia antikantiana per eccellenza e quindi la filosofia da respingere. Per questo nella sua *Introduzione* diresti che Egli si indugi più a lungo davanti alla filosofia hegeliana, ma proprio per sbarazzarsene, perché sente di non poter procedere alla sua interpretazione della filosofia kantiana come metafisica, se prima non confuta il falso kantismo dello Hegel. Egli sente in lui il più forte degli avversari, l'unico degno della lotta, mentre trascura gli hegeliani spiccioli, specialmente quelli italiani, come quantità trascurabili, come indegni del loro stesso maestro. Egli così riassume l'essenza del sistema hegeliano: « La serie dei momenti dell'assoluto (che è nel tempo stesso la serie dei momenti per cui la coscienza si eleva al sapere assoluto) è come una serie necessaria di illusioni da cui la coscienza deve successivamente liberarsi; colui che è giunto al sapere assoluto contempla nel loro complesso queste successive illusioni, ma egli stesso ne è libero per sempre ».[7] Ammesso che questa sia un'esatta sintesi del pensiero hegeliano, è facile al Martinetti opporre questa obiezione: « Se dal punto di vista assoluto l'Assoluto è presente a se medesimo in un'unità indivisibile e perfetta, è inconcepibile come possa ancora in esso sussistere quella successione graduale di limitazioni, che non ha altro fine appunto che di togliere successivamente ogni limitazione a questa autointuizione dell'Assoluto: perché la detta successione costituisce dal punto

[6] Prova eloquente dell'assoluta opposizione del pensiero del M. a quello del Croce è l'alta stima che il M. aveva della filosofia dello Schopenhauer, e la noncuranza in cui teneva il Vico. Quanto alla storiografia il M. non apprezzava i grandi storici, ma gli scrittori di biografie e di aneddoti, anzitutto perché apprezzava più le persone concrete che i fatti, poi perché l'aneddoto gli permetteva di penetrare nell'intimo della personalità, quella personalità che è trascurata dallo storico, dei fatti concreti.

[7] Vedi *Introduzione alla metafisica*, Milano 1929, pp. 407-408.

di vista assoluto, una serie di illusioni, che il sapere assoluto ha per effetto di sopprimere definitivamente, l'assumere che il sapere assoluto consista semplicemente nel ripetere con coscienza questa catena di illusioni, che hanno per termine lo stesso sapere assoluto, è un circolo vizioso che cela una contraddizione ». Ammesso, dico, che questa sia un'esatta interpretazione del pensiero dello Hegel e che i gradi del conoscere hegeliano siano *illusorii* e non piuttosto *inadeguati*, ma pur reali (storici), secondo il Martinetti l'errore consisterebbe nel fatto che lo Hegel non accetta dal punto di vista dell'assoluto la soppressione definitiva del relativo e del molteplice, mentre, per il Martinetti, il molteplice nega e non limita l'assoluto, il quale a sua volta trascende il relativo e non è costituito da una somma di relativi. Il Martinetti sostiene invece che bisogna rinunciare a considerare la molteplicità intelligibile come una molteplicità assoluta, che procede dall'unità assoluta per una specie di generazione eterna, e restituire a questa unità il suo vero carattere di fondamento e di fine della stessa realtà intelligibile, cioè bisogna elevare l'intelligenza fino ad intuire attraverso i veli del molteplice l'unità profonda verso cui le singole cose aspirano. Quando il Martinetti faceva questa critica all'hegelianesimo aveva già posto le basi della sua metafisica: per quarant'anni egli girerà intorno a questo suo pensiero centrale per consolidarlo e chiarirlo, ma senza mai poter superare a sua volta le difficoltà che derivano dalla metafisica del trascendente assoluto, e la difficoltà prima è questa: se l'unità assoluta trascendente è il *fondamento* e *il fine* del molteplice, come mai questo molteplice stesso è per natura essenzialmente diverso ed opposto alla sua unità assoluta? Come mai esso è *inconsistente, illusione, sogno, simbolo* senza sostanziale contenuto, e tale da respingersi o tenersi in relativa considerazione? Come mai si può parlare della nostra realtà sensibile come di una tela che è intessuta di essere e di non essere?

Questo pensiero personale martinettiano appare specialmente nella conclusione dell'opera, dopo la parte espositiva delle varie interpretazioni del fenomeno della conoscenza: sono le sue pagine più tormentate, perché le più impegnative; ma in esse appare già evidente la tragedia del suo idealismo trascendente religioso, le cui difficoltà non sono meno gravi di quelle che incontra l'idealismo immanente. Al solito la parte polemica è più persuasiva di quella costruttiva. Il Martinetti lotta contro il pragmatismo e l'empirismo, come concezioni che si oppongono al concetto dell'unità fondamentale dell'essere; ma poi per coerenza a questa unità, non sa spiegare la dualità di corpo e di spirito se non dichiarando apoditticamente che il corpo è il passato dello spirito (come la natura è il passato della coscienza umana); ammesso poi il concetto di organismo è costretto ad ammettere quello di evoluzione; in tal modo nell'individuo (sintesi strana di passato, coevo ad un presente cioè di corpo e di spirito) si svolge una curiosa doppia evoluzione: una che riguarda il nostro passato (corpo) ed una che riguarda il nostro presente (spirito). Pare, secondo il Martinetti, che questa seconda evoluzione sia molto lenta perché essa è frutto dell'esperienza personale, e resiste ad ogni tra-

sformazione violenta, e non si lascia modificare in un attimo con un'argomentazione logica. Il che è vero fino ad un certo punto, perché le conversioni sono proprio una evoluzione quasi istantanea; altrimenti il mio presente (spirito) si mostrerebbe più grave e lento del mio passato (corpo). Né meno discutibile appare un'altra delle affermazioni martinettiane, che già appaiono qui e saranno riprese con particolare accanimento in tutto lo sviluppo del suo pensiero, perché formano la base stessa della sua metafisica pseudo kantiana, e cioè che le forme del conoscere, da un lato non rivelano l'*in se* delle cose, il noumeno, da un altro però costituiscono altrettante rivelazioni più perfette e piene dell'essere in sé delle cose; allo stesso modo le sensazioni sono creatrici, perché sulla pluralità inafferrabile degli elementi discreti fanno sorgere *come per incanto* (!) il mondo delle qualità sensibili.[8] Finalmente troviamo già qui una delle definizioni più ricche di equivoci della metafisica martinettiana, cioè che il conoscere nostro non è che una fede, perché è sempre una concezione relativa alla personalità, che è sempre libera creazione dell'individuo. Per uscire dallo scetticismo individualistico il Martinetti postula una distinzione qualitativa delle fedi, come dotate di diverso valore, in quanto a loro volta le personalità variano di valore secondo il loro grado di evoluzione. Sorgono in tal modo nella metafisica martinettiana delle nuove difficoltà, che ancora una volta mettono in luce la tragedia di un metafisico che è partito dalla filosofia indiana e, al pari dello Schopenhauer, è arrivato al Kant, ma non evitando del tutto il pericolo di creare quella che io chiamerei la filosofia dell'*orlo dell'abisso,* ricordando che il filosofo Ceretti, ammirato dal Martinetti, chiamava la sua *la filosofia dello zero.*[9] Invero il Martinetti, dotato di un'altissima capacità speculativa, trovò in questa facoltà il freno che lo trattenne sempre sull'orlo dell'abisso mistico: ma appunto questa lotta e questo pericolo costituisce anche una delle attrattive e delle caratteristiche della sua speculazione, che la distingue dalle altre del suo tempo e la rende fortemente personale. Eloquente a questo proposito è il capitolo introduttivo della sua *Introduzione alla metafisica* dove egli definisce il valore della scienza in modo positivo ed ancora aderente al più autentico Kant della prima *Critica.* Del resto anche i suoi maestri tedeschi idealisti non volevano una filosofia in contrasto con la scienza, che allora come non mai celebrava i suoi trionfi proprio nella Germania, e lo stesso Martinetti biasima l'incultura scientifica dello Hegel; ma nel tempo stesso, mentre riconosceva il merito della scienza, egli intendeva subordinare la scienza alla filosofia, che, come metafisica, è la scienza per eccellenza, ed affermava anzi che la soluzione dei problemi delle scienze spettano di diritto alla metafisica, perché l'armonizzazione imparziale, uguale di tutti i dati dell'esperienza è un compito spettante unicamente alla metafisica. Certo, che l'insieme di tutte le scienze non sostituisca la metafisica, è vero, ma non credo

[8] *Op. cit.,* p. 479.

[9] Quanto al Ceretti, rimando all'articolo commemorativo del Martinetti, ristampato in *Saggi e discorsi* (Torino 1926).

che da questa affermazione derivi che la metafisica possa sostituire le scienze e non è affatto kantiana una simile pretesa; d'altra parte se è vero che, secondo il Martinetti, la metafisica non è che un *sogno* (e che il sogno non differisce dalla realtà, che per la minore varietà de' suoi elementi), dato che la metafisica è la scienza per eccellenza, potremo dire che la scienza è l'arte de' sogni e della loro interpretazione! Se tale è la scienza, che cosa sarà l'arte? L'arte è per il Martinetti una facoltà puramente simbolica, creatrice di simboli: ma siccome anche la filosofia in fondo elabora dei simboli, non potremo distinguere l'arte dalla filosofia; e tanto meno, l'arte dalla religione considerata come un'altra attività simbolica.[10]

A proposito poi della conoscenza simbolica, della quale veramente il Martinetti abusa, trovo giustissima l'osservazione del Masci: « La teoria del simbolismo nella conoscenza importerebbe che essa è simbolo di un'incognita, cioè il simbolo di nulla; o un simbolo del cui valore non si può giudicare, e che quindi non si può dire che sia simbolo ».[11] Il Martinetti col termine *simbolo,* può affermare e negare nel tempo stesso e può passare dalla scienza al misticismo senza salto, senza tener conto del fatto che dove tutto è simbolo nulla è simbolo; perché io posso fare una distinzione di valori tra i simboli solo se posso dire che un simbolo è più adeguato di un altro a rappresentare il vero; ma per stabilire questa gerarchia di valori deve postulare conoscibile il vero stesso, ciò che Kant, almeno in parte fa nella prima *Critica,* mentre il Martinetti tenta infirmare anche questa possibilità, trasformando la scienza in una simbologia, per dare maggior valore alla seconda *Critica,* cioè al fatto morale, che nel suo sistema tende a fare la parte del leone a danno del conoscere teoretico. Infatti già da questa *Introduzione,* dedicata alla teoria del conoscere, egli accortamente pone le basi di una soluzione, che sarà data non tanto dalla conoscenza quanto dalla volontà razionale nell'atto morale, perché, secondo il Martinetti, l'attività totale dello spirito supera il puro conoscere teoretico, che è sempre fenomenico e quindi schiavo del fenomeno stesso. Questa sua tendenza si scorge specialmente dove esamina e critica i suoi filosofi preferiti, Kant e Schopenhauer: infatti contro lo Schopenhauer egli combatte la distinzione tra volontà e ragione: non vede tra di esse diversità di natura ma solo di intensità — in tal modo ai volontaristi puri della morale può contrapporre la ragione ed ai razionalisti puri contrappone la volontà —. Quanto a Kant, temendo un distacco

---

[10] Veramente il Martinetti non ha mai elaborato un concetto dell'arte, per la quale non mostra nessuna sensibilità; in proposito ha esposto il pensiero del Kant ma non l'ha giudicato. Per lui l'arte non era che facoltà elaboratrice di simboli, ma non ha mai detto in che cosa questo simbolo differisse da quello della religione e della filosofia stessa. Egli non vedeva nell'arte alcun risultato definitivo e credeva di vedere nelle variazioni continue dell'arte una lotta continuamente rinnovellata per raggiungere un ideale irraggiungibile. Gli era così sfuggito il vero carattere dell'arte che non deve raggiungere nessun fine fuori di se stessa, appunto perché il suo fine lo raggiunge sempre, non che non raggiungerlo mai. Ogni opera d'arte è una risposta esauriente in se stessa. Il Leopardi aveva visto che tutto si è perfezionato da Omero in poi tranne l'arte. Platone *non è arrivato,* ma Omero è *arrivato per sempre*!

[11] Vedi: *Pensiero e conoscenza,* Torino 1922, p. 142.

troppo risoluto tra le due *Critiche* e quindi tra l'atto del conoscere teoretico e l'atto del conoscere morale, fa osservare che già le *forme* del conoscere teoretico sono dotate di valore creativo, come rivelazioni più perfette e piene dell'essere in sé delle cose; in tal modo è reso più ovvio il loro trapasso alle *forme* della morale ed alle *idee* della ragione; a proposito delle quali farà il medesimo tentativo di *riempirle* dando ad esse un valore reale, e non di puri postulati e mere esigenze della ragion pratica. In tal modo è segnato già tutto il cammino che il Martinetti percorrerà nelle sue opere: costringere Kant al salto del *rischio metafisico.*

Ho insistito sopra queste anticipazioni del sistema metafisico martinettiano che si trovano nella *Introduzione alla metafisica,* perché quest'opera, limitata al problema della conoscenza, è sotto un certo aspetto quella meno martinettiana, perché la conoscenza è per lui ancora legata al mondo sensibile, mentre solo la morale ci eleva all'assoluto metafisico; tuttavia questa *Introduzione* dopo mezzo secolo di vita dimostra ancora la sua vitalità; frutto di una rara competenza, di una vasta conoscenza dei problemi filosofici, anche presa in se stessa è indispensabile anche oggi agli studiosi della filosofia, sia come esposizione dei problemi della conoscenza, che stanno alla base di ogni filosofia, sia come premessa di una esigenza metafisica, che non ha perso neppur oggi il suo interesse di fronte alle altre due filosofie idealistiche italiane, che hanno goduto di più vasta risonanza per ragioni non strettamente legate ai loro meriti intrinseci. Essa poi è come la matrice dalla quale sono usciti tutti gli altri studi filosofici del Martinetti, specialmente quelli dedicati al Kant ed allo Hegel. Questi due studi sono generati da due opposte esigenze: quello su Kant gli serve per dar corpo alla sua metafisica religiosa, quella sullo Hegel a respingere una filosofia deleteria e pericolosa come quella che devia la filosofia dalla via regia del trascendente e della religione e dell'unità assoluta metastorica. Prima di stendere la monografia sul Kant aveva già affrontato i due aspetti fondamentali di questa filosofia nei due saggi *Sul formalismo della morale kantiana* e su *Il problema della libertà in Kant,* che, meglio della stessa monografia, di carattere un po' troppo scolastico [12] costituiscono il suo più originale contributo ai problemi della filosofia kantiana.

L'interesse di questa monografia è anche accresciuto dal confronto che possiamo istituire con la monografia del Paulsen [13] cioè col filosofo tedesco,

---

[12] Non insisto sopra i difetti fin troppo evidenti di questa monografia e di quella sopra lo Hegel (troppo severamente giudicata dal De Ruggiero); è un vero peccato che il Martinetti non sia tornato su queste *lezioni,* per ricavarne delle vere e proprie monografie. Tuttavia esse non sono certo prive di valore.

[13] Cito dall'edizione italiana: F. PAULSEN, *Kant,* R. Sandron, s. d. Naturalmente si potrebbe confrontare l'interpretazione martinettiana con le altre interpretazioni dei filosofi italiani, cominciando dal Cantoni, per finire col crociano C. Antoni, nel cap. VIII del suo libro *La lotta contro la ragione* (Firenze, 1942), dove tenta di interpretare il razionalismo kantiano secondo un indirizzo crociano, cioè estetico, partendo dal concetto del sublime in Kant, per insistere sopra il preromanticismo kantiano; cioè in senso antimartinettiano. Quindi insiste sugli elementi estetici nel Kant (p. 189, 190, 196), sugli spunti storicistici kantiani, non che su quelli romantici arazionalistici, come quando il

che meno è lontano dal Martinetti come interprete di Kant. Al lettore della monografia martinettiana appare subito la sproporzione tra la parte dedicata alla *Critica della ragion pura* e quella, molto più ampia, dedicata al problema morale. Il Martinetti dà più importanza alla *Critica della ragion pratica,* come quella che gli permette da passare alla delineazione della sua metafisica personale, mentre la prima *Critica* è considerata solo ne' suoi legami con la seconda. Infatti egli si preoccupa subito di liberare la prima *Critica* dal sospetto di scetticismo,[14] mentre il Paulsen mostra in proposito una minore preoccupazione, per quanto anch'egli insista con vigore polemico sulla interpretazione religiosa del kantismo; però per ottenere questo scopo è costretto, al pari del Martinetti, a riorganizzare il pensiero stesso del Kant in modo più organico, dandogli una coerenza sistematica metafisico-religiosa e quasi trascinare Kant per forza alla metafisica, al punto che quando è pur costretto a riconoscere nel suo filosofo *la forma scettica,* crede di poter affermare con sicurezza che Kant faceva ciò *contro i proprii pensieri*! Il male è che anche il Martinetti insegna a Kant ad essere coerente al suo pensiero; insegna cioè a Kant ad essere kantiano! Il Martinetti però si stacca dal Paulsen nell'interpretare con maggiore rigore razionalistico la morale kantiana, perché riconosce che anche per Kant la ragion pratica è pur sempre ragione e non sentimento volontaristico. Il Paulsen dichiara che le verità ultime e somme, le verità nelle quali e per le quali un uomo vive e muore, non hanno il loro fondamento nella conoscenza scientifica, ma derivano dal cuore, e dalla volontà.[15] Ora questa affermazione non è affatto kantiana, e falsa il significato della ragion pratica, che non è cuore o volontà irrazionale, ma volontà guidata dalla ragione, e per questo assume valore universale cioè morale. Se è vero poi che l'uomo non vive di scienza, da ciò non deriva affatto che l'uomo viva di fede, quando non si sa neppur definire

---

Kant celebrava il peccato come l'inizio della storia umana in quanto storia della libertà, e Satana, il ribelle consigliere di ribellione, si tramutava in una superiore immagine della Provvidenza (p. 183). Anche il Martinetti non tace l'originale interpretazione kantiana (direi lessinghiana) del peccato originale, nonché degli spunti di una teoria della storia, ma non dà nessuno sviluppo a questi accenni, che potrebbero essere sviluppati in senso hegeliano, come quando Kant afferma: « Il mezzo di cui si serve la natura è l'antagonismo nella società, l'insocievole socievolezza.... Siano rese grazie alla natura per l'insofferenza, per la vanità che gareggia rabbiosamente, per le brame insaziabili di possesso e di dominio ». Affermazione quest'ultima di schietto sapore machiavellico, di quel Machiavelli che il Martinetti avversava. Quanto all'elogio del diavolo, i lettori del Croce ricorderanno la sua pubblicazione dell'opera di G. B. Ehrard, pensatore ammirato dal Kant, intitolata *Apologia del Diavolo* (Bari 1943). Non a caso l'Antoni insiste nel ricordare che anche per il Kant, interprete della Bibbia, Satana è la ragione medesima, che induce l'uomo a disobbedire all'istinto, « voce di Dio cui gli animali obbediscono », e la storia è il perpetuo rinnovarsi di quel primo atto di superbia (*op. cit.*, p. 212). Curiosamente il kantiano Ehrard termina la sua trattazione del male, insinuando il concetto del sublime, quel concetto che forma la base dell'interpretazione del Kant secondo l'Antoni; ma il Croce nel suo commento all'opera dell'Ehrard mostra di non aver compreso nulla del modo come il Kant interpreta il male come positività, o meglio esso Croce introduce e difende ancora una volta la sua teoria, che nega una base positiva al male e ne fa un atto di mera vitalità o di storicità, mentre il Martinetti sostiene la positività del male, proprio per rendere possibile la moralità.

[14] *Op. cit.*, pp. 154-158.

[15] *Op. cit.*, p. 366.

il significato del termine *fede*. Proprio abusando di questa incertezza di significato il Paulsen fa sua la critica romantica al concetto kantiano di religione, e dichiara: « La religione kantiana, che si fonda soltanto sulla generale relazione del finito all'infinito, sulla naturale rivelazione di Dio mediante la ragione e la coscienza, è una fredda e smorta forma di vita religiosa ».[16] Il Martinetti invece aderisce a questa concezione kantiana razionale, che lega la religione alla morale, anche se con essa non si identifica. Il Paulsen scorge dei residui illuministici nella religione kantiana, mentre il Martinetti distingue l'illuminismo intellettualistico e dogmatico, dal razionalismo critico kantiano. Il Paulsen (nel cui pensiero si insinuano venature romantiche), dopo aver notato che il pensiero del Kant conteneva in sé forti impulsi verso la concezione storico-genetica, gli rimprovera di non essersi saputo liberare dalla concezione razionalistico-dogmatica.[17]

Il Martinetti invece tratta della teleologia della storia e del concetto di progresso in Kant e, pur mettendo in luce le incertezze del pensiero kantiano, pur ricordando il distacco tra il suo pensiero e quello hegeliano, fa capire di inclinare verso Kant e non verso quel pensiero « al quale la filosofia hegeliana ha dato un così vasto, ma così problematico svolgimento ».[18] Per la stessa ragione, ricorda a proposito del Kant anche lo Herder, ma proprio per dimostrare che la distinzione tra storia e filosofia della storia in Kant è legittima, altrimenti se non si fa questa distinzione si mescola la precisione obiettiva (razionale) col sentimento,[19] mentre « la storia deve essere storia e non ammettere fantasie filosofiche ». E se Kant crede nel progresso (come gli illuministi), vi crede perché la ragione postula a priori il progresso stesso.[20] Invece il Paulsen non solo manifesta il suo entusiasmo per lo Herder, ma sostiene che « la storia ha dato ragione a Kant giovane, che si è conservato continuato in Herder di fronte al Kant dogmatico del sistema ».[21] E cita la lettera dello Herder allo Haman, dove osservava: « È strano che i metafisici, come il vostro Kant, non vogliano storia nemmeno nella storia e sfacciatamente la escludano addirittura dal mondo. Io voglio portar fuoco e legna per fare ben grande la fiamma storica, dovesse pur su questo rogo

---

16 *Op. cit.*, p. 347.
17 *Op. cit.*, p. 372.
18 P. Martinetti, *Kant*, Milano 1943, p. 351.
19 *Op. cit.*, pp. 349-350.
20 Pur troppo il Martinetti espone soltanto e non commenta questa parte del pensiero kantiano (pp. 379-383) che interessa proprio per i rapporti collo Hegel, perché tratta del concetto di progresso in Kant, concetto che non riesce a connettersi coi fondamenti dell'idealismo kantiano e molto meno con quello martinettiano del trascendente; infatti da un lato il Kant afferma che non abbiamo nemmeno il bisogno di gettare lo sguardo sulla realtà storica per l'affermazione del progresso; perché questa affermazione è un'affermazione a priori, che abbiamo il diritto di stabilire contro tutte le apparenze; ma poi precisa che il progresso nella storia è sempre soltanto progresso civile, esteriore, che non tocca l'interiorità, perché il regno di dio è come un ordine che corona, immobile, l'incessante divenire della città terrena. Concezione che può apparire uno strano compromesso col pensiero agostiniano! Ma Kant (e il Martinetti) non ammette che dipenda dalla storia, che è sempre mera empiria, lo sviluppo della coscienza morale, ma il solo diritto che è ancora *natura* come lo *Stato*.
21 *Op. cit.*, p. 373.

esser condannata ad ardere la mia filosofia ». Affermazioni romantiche di questo genere non potevano che urtare filosofi come Kant e Martinetti. Non ci stupiremo se il teutone Paulsen, ignorando volutamente lo scritto del Kant *Per la pace perpetua* dichiari: « Kant al fiacco (!) detto di Rousseau '*torniamo alla natura*' ne contrappone uno virile e coraggioso '*andiamo verso l'umanità*' ». E in nota, per far capire bene come i tedeschi intendono il motto '*andiamo verso l'umanità*' cita come esempio di kantismo la *Volontà di potenza* del Nietzsche, che esalta i grandi e forti istinti egoistici, ed a prova della sua affermazione cita queste parole del Kant antropologo: « Senza quelle qualità non certo amabili (cioè senza l'ambizione e la sete di dominio) in una vita pastorale arcadica, nella perfetta concordia, e amore reciproco, ogni talento rimarrebbe eternamente celato in germe; gli uomini buoni come le pecore che essi pascolano, darebbero difficilmente alla loro esistenza un valore maggiore di quello che ha per loro l'esistenza dei loro animali domestici. Ringraziamo dunque la natura per l'intelligenza, per la volontà emulatrice, per l'incontentabile avidità di avere e di dominare ». Però anche il Martinetti, che pure non cita le parole kantiane citate dal Paulsen, non può fare a meno di ricordare l'interpretazione simbolica che il Kant dava del peccato di Adamo cioè come di una corruzione salutare per la quale soltanto l'uomo può diventare, per un graduale e lento processo, un essere morale e libero. Questo processo è la storia e il suo strumento è lo Stato, che è creazione della lotta e dell'egoismo e dell'antagonismo.[22] Il Martinetti non discute questa concezione del suo filosofo; però in un punto la sua interpretazione del Kant coincide con quella del Paulsen, punto di capitale importanza, perché è la logica conseguenza della loro interpretazione religiosa del sistema kantiano; precisamente nell'osservare che la *Critica* conduce ad un risultato negativo: « *Come ogni severa filosofia, essa riduce di molto le pretese della nostra conoscenza. Il solo risultato teoretico di tutto il nostro sapere è soltanto il riconoscimento della sua vanità* ».[23]

Non è, osservo io, un risultato brillante, specialmente dopo l'esaltazione dell'uomo bestia come vitalità della storia: comunque tanto il Paulsen come il Martinetti si fondano su questa osservazione negativa, per costruire sulle rovine della ragion teoretica l'edificio della ragion pratica, cioè la morale e la religione, come valori assoluti di fronte al relativo della scienza. Secondo essi, se la ragion teoretica fosse perfetta non esisterebbe né morale né religione, cioè non esisterebbe l'*esigenza* della morale e della religione, allo stesso modo che questa esigenza non esisterebbe se vedessimo Dio a faccia a faccia. Ma quest'ultimo è un pericolo, osservo io, dal quale siamo ancora assai lontani.

A proposito della seconda *Critica* di fronte alla prima, lo Heine diceva: « Dopo la tragedia comincia la farsa. Emanuele Kant è fin qui l'inesorabile

---

22 *Op. cit.*, p. 353.
23 *Op. cit.*, p. 162. Siamo ancora al socratico *sapere di non sapere*!

filosofo che ha preso d'assalto il cielo ed ha fatto passare a fil di spada tutta la guarnigione; il Signore del mondo nuota nel suo sangue.... l'immortalità degli animi è agli estremi — si odono rantoli e gemiti — e il vecchio Lampe che osserva, con l'ombrello sotto il braccio, spettatore doloroso, il volto rigato di sudor freddo e di lacrime. Allora Emanuele Kant ne è commosso.... egli riflette e dice mezzo bonario e mezzo ironico: ' Il vecchio Lampe deve avere un Dio, senza di che il pover uomo sarà infelice, e l'uomo deve esser felice su questa terra, questo dice la gente pratica. Da parte mia, desidero che la ragione pratica garantisca l'esistenza di Dio '. In conseguenza di questo ragionamento, Kant distingue tra la ragione teoretica e la ragion pratica e, come con una bacchetta magica, risuscita il cadavere del teismo, che la ragione teoretica aveva ucciso ».[24]

Confesso che devo vincere la tentazione di affermare che il poeta Heine ha compreso il contrasto tra le due *Critiche* meglio del Paulsen e del Martinetti, e l'ha compreso meglio perché sapeva sorridere, mentre i filosofi pur troppo sono terribilmente serî. Però ricordo ancora che lo stesso Heine diceva anche, a proposito dello Spinoza: « Invece di dire: egli nega Dio, si potrebbe dire, egli nega l'uomo ».[25] In realtà è proprio qui l'ostacolo maggiore all'interpretazione del Martinetti, costruttore di metafisica. Il contrasto tra le due *Critiche* è certo: lo spinoziano Martinetti ha sacrificato la prima *Critica* alla seconda; ha tolto il concreto della prima, perché limitato al mondo finito, per sostituirvi il vuoto dell'imperativo categorico, come ponte di passaggio all'altro *super-vuoto* dell'infinito e di dio uno-tutto, ha buttato sdegnosamente il concreto per afferrare l'idea, in nome del rischio metafisico. *Καλὸς γὰρ ὁ κίνδυνος* aveva già detto il suo Platone.[26] Comunque il Martinetti, per consolidare la sua interpretazione del kantismo come metafisica del trascendente, dovette sbarazzarsi della filosofia che costituiva il maggior impaccio sul cammino del kantismo verso il trascendente stesso, cioè quella dello Hegel, e scrisse la sua seconda monografia « Hegel ».[27] Come la monografia dedicata al Kant è lo sviluppo dei due saggi kantiani, così questa sullo Hegel è lo sviluppo di due saggi precedenti: *La filosofia religiosa dell'hegelianesimo* (1906), e *Il metodo dialettico* (1931). Non a caso il Martinetti comincia col negare il carattere religioso dello Hegel, perché, negato questo, rimarrà facile negare il suo carattere metafisico e quindi toglierlo dalla scuola kantiana per respingerlo in quella del *naturalismo,* naturalismo pericoloso perché mascherato di *idealismo.*[28]

Egli comincia coll'osservare che lo Hegel deriva non dal Fichte, ma

---

[24] Cito da *Germania* di G. Heine, versione di G. Perticone (Carabba, Lanciano 1915, vol. I, pp. 118-119).

[25] *Op. cit.*, I, p. 65.

[26] Il *Fedone*: LXIII.

[27] Milano, 1943.

[28] Naturalmente l'interpretazione martinettiana si presta ad utili confronti con quelle contemporanee; il De Ruggiero, nella sua monografia (*Storia della filosofia*, Parte quarta, *La filosofia moderna, V. Hegel,* Bari 1948) dedica una paginetta a stroncare l'opera martinettiana.

dallo Schelling; ma mentre in questi permane un'apparente dualismo, lo Hegel dà un'apparenza rigorosamente monistica al suo sistema, ma di un monismo che si risolve tutto a danno dello spirito, perché abbassa lo spirito a natura col divenire, cioè con l'eterno relativo, che invano aspira ad assurgere al valore di infinito, perché una somma, anche infinita, di relativi, non darà mai come risultato un assoluto: la storia non si eleverà mai a metafisica. Il Martinetti quindi scalza la parte teoretica del sistema hegeliano, per passare poi a distruggere il suo concetto di morale e di religione. Anzitutto mostra che nello Hegel vi sono due processi: uno dialettico ed uno temporale, che si contraddicono e non possono fondersi; così che l'equazione che lo Hegel tenta di stabilire tra l'unità assoluta e la molteplicità delle sue determinazioni concrete non è sostenibile; ma la conseguenza più grave del processo dialettico è l'impossibilità di una distinzione di valori tra il vero ed il falso, il bene ed il male, il che basta, secondo il Martinetti, a svelare il carattere irreligioso della sua filosofia, perché per il concetto di religione è essenziale il concetto di dipendenza; ma se il pensiero che pensa l'esperienza assoluta è esso stesso la stessa esperienza assoluta, cioè in altre parole l'assoluto, il senso di dipendenza scompare. Lo svolgimento dialettico non costituisce mai una differenziazione di valore, e quindi non genera l'ascesa, il tentativo di superare il relativo, per dirigersi verso l'*absolutum absolute*.

L'errore fondamentale dello Hegel è stato quello di seguire un'impossibile via di mezzo tra due tendenze filosofiche inconciliabili: quella del molteplice, che forma la filosofia naturalistica e quella che, dando valore di simbolo, di apparenza, al molteplice, riserba valore di assoluto all'unità-identità, e conduce in tal modo alla metafisica dell'assoluto. Invece lo Hegel respinge il concetto di unità, come avente carattere puramente negativo, « astrazione vuota inconcepibile » e nega il concetto di identità, che gli impedisce lo svolgimento dialettico; appunto per questo egli è il filosofo della storicità, che è l'eterno flusso del relativo. Da queste premesse hegeliane séguita che alla morale kantiana dell'imperativo categorico (che sembra allo Hegel una morale servile) si sostituisce la morale sociale (cioè, dice il Martinetti, la morale naturalistica), che tenta di confinare l'attività della volontà morale nell'ambito dello svolgimento di uno stato e di una nazione, cioè (dice il Martinetti) in qualche cosa di falso e di perituro, mentre solo nella persona possiamo trovare l'eroe morale, il cui livello spirituale è infinitamente superiore a quello della società in cui vive storicamente. Ma le colpe maggiori dello Hegel sono nel campo dei valori religiosi, dove egli ha abbandonato la via regale dello Spinoza e di Kant, ed ipocritamente finge di tessere l'elogio della religione, mentre in realtà tesse l'elogio della filosofia sovrana, non nascondendone il carattere intimamente razionalistico, ed abbassando la religione a mero simbolo dell'unità morale di un popolo, in una determinata fase della sua storia, sottraendo così ad essa il suo necessario fondamento trascendente, senza il quale la religione è una parola vana. In conclusione (osserva il Martinetti) essa è una filosofia positivistica e materialistica; cioè

una filosofia adatta a certe particolari età; ma la via maestra del pensiero vitale dell'avvenire non ci conduce ad essa, anzi ce ne allontana. Si capisce che questa via maestra dell'*avvenire* è poi quella del *passato,* cioè dello Spinoza e del Kant![29]

Posti in chiaro i caratteri metafisici del conoscere il Martinetti passa alla seconda opera della trilogia, quella sulla *Libertà,*[30] cioè sul problema morale, perché se non si risolve il problema della libertà, non si risolve neppure quello della moralità. Il procedimento di quest'opera è il solito: precede la posizione del problema, segue l'esame speculativo delle varie soluzioni, quindi si passa alla conclusione, che era già implicita nella premessa, perché, ripeto, la metafisica martinettiana non si sviluppa, ma si chiarisce in se stessa. Anche quest'opera muove dalla filosofia kantiana, precisamente dal saggio: *Il problema della libertà in Kant*:[31] quando però si parla del Kant bisogna sempre sottintendere anche lo Spinoza, che sembra dare a questo problema una soluzione opposta a quella kantiana. Ancora una volta il Martinetti, cerca di dare la soluzione al problema stesso, senza scostarsi da queste due guide.

Il Martinetti mette in luce come l'errore dal quale il Kant non riesce a liberarsi del tutto è il fantasma della libertà di indifferenza, che costituisce precisamente l'*arbitrio,* che va distinto dalla *necessità,* se si vuol trovare una soluzione a questo difficile problema, che ha per dei secoli affaticato la filosofia. Ma se non si risolve questo problema, non si risolve neppure quello della metafisica kantiana, o meglio di quella metafisica che il Martinetti vuole ad ogni costo estrarre dalla Critica *antimetafisica* del Kant. Perché il Martinetti vede benissimo — e questa è la sua radice kantiana autentica — che solo dalla morale possiamo ricavare luce per la costruzione della metafisica, di quella metafisica *segreta* che il Martinetti vede implicita nel kantismo e che il Maestro non ha avuto il coraggio di estrinsecare. Per Kant — osserva il suo commentatore — l'esperienza della libertà ci è data in questo

---

[29] Quanto alla scuola hegeliana il Martinetti afferma che essa mette in luce le sue caratteristiche « nella preziosità del linguaggio oscuro e figurato, nell'attitudine ironica di superiorità nell'esaltazione aristocratica della visione geniale, nell'atteggiamento dogmatico, nel disprezzo di ogni accomodamento con lá ragione comune », quindi aggiunge come corollario: « E qualcosa di questo, che confina colla ciarlataneria, resta in tutta la corrente hegeliana » (*op. cit.,* p. 49). Né meno avverso è il giudizio sull'altra filosofia del tempo: la neoscolastica. Ne parla a proposito della *psiche degli animali* (in « Saggi e discorsi », Torino 1926, pp. 235-236); « essa filosofia è dura contro l'animale (il Martinetti, ammiratore della filosofia indiana, mostrò una grande comprensione per la vita degli animali ed il suo saggio resta ancor oggi quanto di meglio è stato scritto in proposito; mentre il Croce ed il Gentile, come filosofi si sarebbero sdegnati di trattare filosoficamente un simile argomento); prevenzione che è del resto in armonia col suo carattere: astiosa settaria, che ha già la decisione fissata a priori, congiunta col carattere di questa stessa filosofia, che applica continuamente per dritto e per traverso le sue astrazioni rigide e legnose, le quali nascondono agli occhi suoi l'infinita varietà e continuità dei processi reali, introduce nelle sue trattazioni una leggera aria di mala fede, sia pure involontaria, che, nel campo intellettuale, offende come una indegnità, con la quale non si viene a contatto senza una certa ripugnanza ».

[30] Milano 1928.

[31] In « Rivista di Filosofia », gennaio-marzo 1927.

senso, che noi abbiamo coscienza della nostra subordinazione alla legge morale nell'imperativo categorico. Però Kant non si nasconde che impulso razionale ed impulso al bene non sono sinonimi, e questa mancata sinonimia fa sorgere appunto il problema del male, dato che il volere per Kant deve svilupparsi dalla ragione. Si pone quindi la domanda: « posso io liberamente passare dal male al bene? Sì risponde Kant-Martinetti; non però nei singoli atti presi nel loro snodarsi temporale; cioè nell'esperienza empirica e sensibile, dove questi atti appaiono dipendere dalla necessità e non dalla spontaneità che sola può iniziare una serie di atti, ma piuttosto nel senso di una conversione totale della volontà verso la ragione, conversione che in sé appare atto autonomo in quanto non è empirico, ma appartenente all'intelligibile. Da ciò posso dedurre che è in mio potere il mutare la posizione fondamentale da cui dipende tutta la concatenazione della nostra vita. Ma questa conversione totale della volontà implica che la persona umana non si possa considerare come un essere creato, perché sorge contraddizione tra essere creato ed essere libero. Questo problema così individuato nella filosofia kantiana viene ampliato nella sua monografia sulla *Libertà*, tenendo conto specialmente dello Spinoza e del suo concetto di necessità, che sembra opporsi a quello di libertà, mentre invece la vera soluzione si ha, secondo il Martinetti, unificando le due esigenze, perché la libertà morale non può consistere nel fatto che la persona possa volgersi indifferentemente al male o al bene (il che costituirebbe *arbitrio* e non libertà) ma nel subire la spontanea necessità della volontà morale del bene entro l'ordine e l'unità fondamentale del mondo intelligibile. Infatti non la necessità come tale si oppone al concetto di libertà morale, ma l'arbitrio individuale, che non deve esistere in un mondo morale, dove tra il bene ed il male non è ammessa la neutralità. Però risulta che il male ha la sua reale esistenza di contro al bene e non può essere giustificato storicisticamente, come fa l'hegelianesimo. Se non esistesse il male non esisterebbe neppure la morale, cioè il più alto valore dello spirito umano, superiore al conoscere. In tal modo il conoscere teoretico ed il conoscere pratico costituiscono la dualità della ragione; dualità che non ne spezza l'intima unità, mentre, prima del Kant, conoscere e volere erano due attività parallele. Séguita che se esiste l'unità della ragione, nella ragion pratica, oltre al noto valore formale, deve coesistere un implicito valore di contenuto, sebbene si tratti di un contenuto sottratto ad ogni esperienza reale. La ricerca della libertà è essenzialmente sforzo di liberazione dal mondo fenomenico, per realizzare quel mondo dell'assoluta verità, che è anche mondo dell'assoluta libertà; mondo di Dio, di un Dio però concepito non come Unità coatta e deformatrice delle singole individualità personali (coazione che trasformerebbe *ipso facto* la libertà in semplice necessità) ma come *omnitudo realitatis*.[32] Per questo la conclusione dell'opera ter-

[32] Anche il Martinetti in fondo non sa spiegare che cosa sia il male; infatti nel libretto anonimo del 1926 dice: « la separazione, la molteplicità, l'illusione, il male, non sono né essere né non essere, non hanno né causa né ragione: perché altrimenti sareb-

mina con un commosso inno alla libertà; anche se veramente questa libertà nella sua essenza è la libertà dello spirito che si libera da questo mondo contingente per rientrare nell'unità divina dell'assoluto. Ma questo ricongiungersi all'unità assoluta è precisamente lo scopo della religione. Eccoci così giunti alla terza parte della trilogia, la monografia *Gesù Cristo e il Cristianesimo.*

Quest'ultima opera si presenta come il coronamento di tutta la speculazione martinettiana, ed è composta con lo stesso sistema: precede la posizione del problema circa il rapporto tra filosofia e religione; segue l'esame storico speculativo dei valori etico-religiosi del cristianesimo, segue la conclusione. Avverto ancora che non si deve cercare a questo libro la semplice storia del cristianesimo e de' suoi sviluppi: il Martinetti si occupa unicamente della religione cristiana come religione in se stessa, non nelle sue avventure terrene, ma nel suo significato interno: direi che è una storia interna delle idee, non esterna, dei fatti e delle lotte e dei contrasti, che per il Martinetti non hanno importanza alcuna, sono mera empiria, che interessano lo storico ma non il filosofo. Egli non si interessa degli influssi esercitati dal cristianesimo sul mondo, ma di quelli che il cristianesimo può esercitare sugli animi come tali, in quanto li sollecita a porsi il problema metafisico che in fondo è problema religioso. Egli comincia con l'esaminare il valore spirituale dell'ambiente ebraico dal quale doveva uscire il motivo religioso cristiano; accenna all'importanza della diáspora, agli influssi ellenistici a quelli più importanti iranici, che insistono sul senso di colpevolezza dell'uomo, senso di colpevolezza che conduce alla concezione del mondo sensibile come regno del demonio, ed alla necessità della risurrezione, che permetta una giusta distribuzione dei premii e dei castighi: tutti concetti in contrasto con le religioni pagane, dalle quali esula ogni interiorità, e che per questo non hanno nessun valore spirituale. Questa interiorità invece anima l'Apocalisse, in cui rivive l'ansia del rinnovamento messianico e che resta la premesa spirituale da cui nasce il cristianesimo. Arrivato a Gesù esamina il valore storico delle fonti, come necessaria premessa ad un esame critico de' suoi valori; queste fonti sono essenzialmente i quattro vangeli sinottici; dei quali quello che offre meno attendibilità è il quarto (di Giovanni) troppo inquinato da influssi filosofici greci, colla metafisica del *logos,* metafisica che contrasta risolutamente col carattere della predicazione di Gesù, che non ha nulla della speculazione teologica. Il più ricco di contenuto storico autentico è il vangelo di Marco. Il Martinetti riconosce la storicità della

---

bero eterni. Ma per noi, esseri empirici limitati, essi sono l'oscura, increata potenza, inseparabile dal mondo, che dobbiamo vincere in noi con la volontà buona e dissolvere intorno a noi con la luce della verità ». Siamo nella solita ambiguità martinettiana: io come individuo (molteplicità) non posso esser definito né essere né non essere; ma sono pura illusione, che devo cacciare da me quell'altra illusione che è il male: sono un'ombra che respinge un'ombra. E poi se io come individuo realmente non sono nulla come mai posso essere compreso in dio come *omnitudo realitatis,* quando non sono una vera realtà?

persona di Gesù, ma dà poca importanza a questa come a tutte le mere storicità, facendo anzi osservare che la religione deve essere fondata non storicamente ma speculativamente, e che una pura fondazione storica è un imbarazzo per un pensiero religioso vivente, perché la religione è fondata sullo spirito dell'uomo e non deve aver bisogno di fondamenti storici né razionali né irrazionali. Esamina quindi quanto del pensiero personale di Gesù rimanga nella tradizione, osservando che è facile discernere ciò che sopravvive di personale del Cristo dagli elementi si sono via via sovrapposti, perché il pensiero di Gesù si compone da sé in una visione semplice luminosa e certa.[33] Per Gesù, Dio non vuole che la bontà, quella bontà che è superiore anche alla giustizia. Però il regno di Dio fu da Lui pensato come una realtà, che doveva tradursi in atto tra breve, per riunire i giusti, i poveri, gli umili; quindi è assolutamente estraneo a Gesù il concetto che il regno di Dio si risolva in una pura trasformazione morale, presente solo nel cuore dell'uomo. Il mondo presente sembra a Gesù il regno delle potenze demoniache, un mondo effimero in contrasto col mondo del Padre, cioè col mondo dell'eternità. Però anche il Martinetti pare ammettere che, quantunque Gesù volesse l'unità morale di tutti gli uomini in Dio, forse contro ogni sua volontà Gesù fu tratto dalla sua stessa missione e dall'entusiasmo dei discepoli a cercare di operare in Gerusalemme, per mezzo del favore popolare, una vera trasformazione sociale. Però bisogna escludere che Gesù creda che le sue sofferenze ed il suo sangue innocente fosse necessario ad espiare le colpe dell'umanità. Questa concezione della redenzione col sangue non è che un dogma della dottrina di Paolo, cioè un dogma della barbarie teologica. Allo stesso modo fu estranea al suo pensiero l'idea della fondazione di una chiesa. Esiste però nel suo pensiero una contraddizione tra il fatto che da un lato Egli si mostra indipendente di fronte alla legge tradizionale e scritta e dall'altro fa delle chiare dichiarazioni di carattere conservatore, proclamando immutabile anche ogni accento della legge; del resto anche il suo universalismo rimane come in potenza: di fatto egli non estende lo sguardo al di là del suo popolo. Quanto al fatto storico della sua morte il Martinetti, ostile a Roma, la città della storia, antimetafisica per eccellenza, propende con troppo evidente falsificazione storica ad addossarne la colpa a Roma stessa, scagionandone gli Ebrei, il popolo della religione e del trascendente. Finito il Cristo, comincia la storia delle comunità cristiane considerate come elaboratrici del pensiero cristiano.

Quanto a Paolo il Martinetti osserva che per lui ciò che è essenziale di Gesù è la passione, la morte e la risurrezione, e che il dualismo tra il mondo e il regno di Dio, che per Gesù ha carattere morale, acquista in Paolo un carattere metafisico; ma appunto per questa deformazione Paolo è il vero fondatore della chiesa cristiana, dove con la divinizzazione del Cristo si

---

[33] Questa composizione dell'autentico pensiero di Gesù viene tentata dal Martinetti nel suo *Il Vangelo*, con introduzione e note di P. M., Guanda, 1936.

introduce il culto dei mediatori divini e dei sacramenti, e si apre la via alla degenerazione ecclesiastica, prodotta dalla fatale opposizione irrimediabile tra Chiesa storica e Vangelo. Da quel momento infatti lo spirito del Vangelo esula dalle chiese ufficiali, per vivere nelle singole personalità spirituali, che di età in età si richiamano allo spirito di Gesù. Gli stessi apologeti e dottori della Chiesa sono già fuori dalla corrente evangelica; essi infatti si propongono un compito assurdo: razionalizzare una religione popolare, che aveva il suo fondamento in una tradizione mitica. Si aggiunga che il loro valore come pensatori è assai scarso; la loro stessa critica — del resto assai facile e ovvia — delle parti deteriori del paganesimo correva sulla falsa riga dello stesso pensiero ellenico, da Senofane a Luciano; per queste ragioni la loro posizione di fronte alla cultura, sempre greco-romana, specialmente nelle scuole, dove il cristianesimo non entrò mai, è contraddittoria; infatti ora la esaltavano, ora la vituperavano; fondati come sono sopra una mentalità, che non è né filosofica né religiosa. Tertulliano, Clemente, Origene o sono poveri di pensiero o sono poveri di cristianesimo; i loro avversari *pagani* sono infinitamente superiori per cultura e solidità di pensiero. Ma allora come si spiega il trionfo del cristianesimo? La spiegazione del Martinetti mette ancora una volta in luce il suo antistoricismo: egli infatti non si preoccupa di fare un esame storico vero e proprio dell'ambiente in cui si è sviluppato il cristianesimo, ma parte già dal presupposto, che ciò che è destinato a trionfare nel mondo è di questo mondo, mentre il regno di dio, cioè di Gesù, non è di questo mondo. Se Gesù non ha degnato di uno sguardo la società degli uomini, in mezzo ai quali Egli non desiderava un trionfo storico, il suo cristianesimo non era certo destinato al trionfo; quindi non il cristianesimo autentico spiega la vittoria della Chiesa così detta cristiana, ma appunto la Chiesa come organizzazione mondana, cioè come degenerazione del cristianesimo: le vittorie *nel* mondo sono vittorie *del* mondo![34] Il trionfo in questo mondo è il trionfo dei peggiori. La Chiesa ha vinto per la sua inferiorità spirituale; infatti gli avversarii della Chiesa come Celso Porfirio, l'imperatore Giuliano, erano infinitamente superiori, come personalità, ai loro avversarii. Per ciò il Martinetti può concludere: « Questa inferiorità intellettuale ha certamente contribuito al trionfo del cristianesimo ».[35] Questo trionfo mondano coincide col processo di continuo depauperamento del cristianesimo acclesiatico dal IV secolo in poi: da quel momento pos-

[34] Ricordo che la Contessa D'Albany diceva, non senza profondità, che il cristianesimo non è nato per vincere, ma per essere perseguitato; appena vinse a sua volta divenne persecutore.

[35] *Op. cit.*, p. 332. A proposito del trionfo del cristianesimo ecco che cosa ha affermato il Gentile: « Il cristianesimo non è soltanto una religione, sì anche una filosofia, e perciò una morale; e la sua grandezza poggia sulle verità filosofiche e morali che esso bandì, e con cui esso riuscì a trasformare la civiltà umana, non sul suo schietto elemento religioso » (*Discorsi di Religione,* Firenze 1920, p. 129. Se non che a p. 82, *op. cit.*, aveva dichiarato solennemente: « La religione cristiana si contamina colla filosofia! ». A questo ciò che era *contaminazione* diventa la *grandezza del cristianesimo*; il quale cristianesimo però avrebbe trasformato la società umana come filosofia e non come religione!

siamo affermare che solo le sette ereticali possono essere considerate parte viva della tradizione cristiana, contro la Chiesa dominante. Appunto di questa tradizione il Martinetti traccia la storia speculativa, attraverso i grandi uomini che hanno veramente vissuto la fede religiosa, come l'Eckardt, Sebastiano Franck, Giorgio Fox, via via fino al Tolstoi. Terminata questa esposizione il Martinetti passa ad esporre direttamente la sua opinione personale, che del resto aveva fin dall'inizio guidato il suo esame. Qui appunto emergono le aporie della metafisica religiosa martinettiana, che troppo spesso afferma apoditticamente invece di dimostrare. Le sue contraddizioni derivano dal difetto fondamentale del suo pensiero, che vuol fondere e separare insieme la filosofia dalla religione, ed in tal modo dà forma ad uno strano mostro che non è né filosofia né religione. Vediamo ad esempio come parla del Tolstoi. « La sua opera letteraria è accompagnata da un senso filosofico, che si traduce nella potenza della intuizione ».[36] Ma due pagine dopo leggiamo che ciò di cui sentiamo la mancanza in Tolstoi è la decisione e la sicurezza del suo punto di vista filosofico. « Per questo egli non può dare alla nostra vita religiosa quel fondamento speculativo di cui esso ha bisogno ». E allora ci domandiamo: è la filosofia che ha bisogno della religione o è la religione che ha bisogno della filosofia? Il Martinetti non è mai riuscito a dare una risposta coerente a questa domanda. Un'altra deficienza, limitata questa volta al solo campo del valore del cristianesimo e non a quello più generale dei rapporti tra filosofia e religione ci appare là dove si tocca del problema sociale del cristianesimo. Egli ha pure affermato [37] che dalla storia delle religioni appare chiaramente che la religiosità è stata sempre il privilegio delle classi umili ed oppresse; ma poi dalla stessa speculazione del Martinetti circa il pensiero cristiano non appare mai questa presunta caratteristica, non appare mai il contributo degli umili e degli oppressi, ma bensì quello di uomini come Spinoza, Kant, Tolstoi. Appare cioè che anche la religione è una creazione aristocratica, precisamente come la filosofia, coerentemente al più genuino pensiero del Martinetti, che è rigidamente aristocratico e nettamente antidemocratico. La sua religione è sempre la religione dei pochi; gli umili e gli oppressi sono invece i più, quei più, tanto per intenderci, che quasi forzavano lo stesso Gesù a deformare la sua riforma religiosa in una riforma economica. Il Martinetti lamenta in Tolstoi la mancanza del fondamento speculativo; ma gli potremmo chiedere: dove mai si può trovare il fondamento speculativo, forse in Gesù o non piuttosto nel Kant o nello Spinoza? Ma allora che cosa ricerca veramente il religioso Martinetti? La filosofia o la religione, la ragione speculativa o la fede, che muove le montagne, ma non sa ragionare? Ecco perché nella conclusione della sua opera sul cristianesimo, torna in iscena il *deus ex machina*, il Kant; ma un Kant elaborato in modo, non dico da renderlo irriconoscibile, ma da rispon-

---

[36] *Op. cit.*, p. 482.
[37] *Op. cit.*, p. 353.

dere, senza soverchia riluttanza, alle intenzioni del suo interprete, che pratica forzati connubii tra filosofia e religione, e deve correre ora dall'una ora dall'altra per persuaderle ad unirsi. In tal modo però Egli da un lato deve concedere alla religione, come elemento essenziale, il *simbolo* ed il *culto,* dall'altro combattere l'uno e l'altro come naturalismo ed empiria; ma se ammetto il culto, devo pure ammettere la chiesa; invece il Martinetti disprezza le chiese storiche ed esalta le eresie, come il momento dell'autentica religiosità. Ritorna al Kant, ripeto, per opporlo al Tolstoi, pur dovendo riconoscere a malincuore, che veramente Kant non è stato un riformatore religioso, però è pur sempre l'unico dal quale si possono ricavare le famose basi filosofiche per il fenomeno religioso.

Terminato l'esame del contributo dato dal Kant al problema religioso, il Martinetti affronta finalmente il problema finale: possiamo noi ancora oggi essere cristiani? Prima di dare la risposta distingue due cristianesimi: quello autentico (spirituale) e quello falso (ecclesiastico); quest'ultimo viene respinto risolutamente, come quello che in se stesso mostra un contenuto ridicolo e puerile; il suo stesso significato storico è negativo; la chiesa cattolica è la più lontana dallo spirito cristiano, appunto perché è la più organizzata, la più potente, cioè la più radicata nel mondo, talché se il suo dominio fosse mai realizzato, rappresenterebbe la più spaventosa delle tirannidi che il mondo abbia mai veduto.[38] Del resto poco migliori sono le chiese protestanti. Resta, dopo aver allontanate le chiese, da chiedersi che cosa possiamo noi oggi estrarre di vivo dal cristianesimo autentico; problema grave perché il cristianesimo si è così radicato nella civiltà europea, che, se si dissolve questo cristianesimo, si deve temere la dissoluzione di questa civiltà. La risposta è possibile solo se si mettono in luce i caratteri essenziali della predicazione di Gesù, che sono: negazione del mondo, e fede nel regno di Dio, legge di carità e condanna assoluta della violenza, tendenza, oltrepassando l'individualità, alla più grande unità possibile di tutte le buone volontà.[39] Sono cose certamente semplici e profonde e superiori al tempo; ma anche il Martinetti è costretto a porsi quest'altro problema accessorio: sono poi sufficienti queste regole (che non si esauriscono nella morale) a creare un fondamento alla religione, se le osserviamo solo nella loro verità astratta metastorica? Qui appare finalmente la differenza tra la filosofia e la religione, secondo il Martinetti, il quale è pur costretto a riconoscere che la filosofia non ha bisogno né di una tradizione né del culto della personalità eroica del creatore del sistema, mentre invece la religione, appunto perché non si esaurisce nella morale, ha bisogno di una tradizione che a sua volta si concreta nell'ammirazione del creatore del verbo; se ne deduce che non solo è utile la parola di Gesù anche oggi, ma anche il culto della sua persona, perché la realtà personale è appunto quella in cui si incarna il con-

[38] *Op. cit.*, p. 497.
[39] *Op. cit.*, p. 514.

cetto religioso e rende possibile la sua espansione. Già qui appaiono evidenti gli errori dell'interpretazione martinettiana del valore religioso del cristianesimo dal punto di vista speculativo: egli ha già fatto una pericolosa concessione proprio a quell'elemento storico, che in un primo tempo aveva bandito dal reale valore di una religione; egli infatti ha ammesso che il cristianesimo si è immedesimato nella civiltà europea: ma anzitutto che valore possiede per il mistico, metafisico, trascendente Martinetti la *civiltà europea*? non è essa uno spregevole fenomeno empirico naturalistico, privo di ogni valore spirituale non che religioso? Con quell'affermazione noi facciamo una concessione allo storicismo hegeliano? E poi quale cristianesimo è quello che ci ha formati? Quello di Gesù? quello di Fox? quello del Kant? quello del Tolstoi, o quello delle Chiese storiche? La risposta è evidente: quello delle Chiese storiche! Ma secondo il Martinetti questo non è cristianesimo, anzi proprio di questo noi ci dobbiamo liberare, per adottare un cristianesimo kantiano. Ma dove andranno i poveri gli umili gli afflitti, se adottiamo questo cristianesimo su basi filosofiche? Ma poi, se accettiamo queste basi, dove va a finire il culto co' suoi simboli ridicoli e sacri insieme? Si noti ancora che il Martinetti avverte che egli si guarda bene dal voler fare del cristianesimo la religione assoluta, perché l'insegnamento di Gesù è pur sempre fenomeno umano relativo e storico. Appare ancora una volta la tragedia del pensiero martinettiano: per rendere puro e non alieno dalla filosofia il cristianesimo stesso lo ha quasi votato d'ogni contenuto, ed è stato costretto a riconoscerne il valore assolutamente relativo. Ma anche a proposito dei rapporti tra relativo ed assoluto appare un'altra delle aporie martinettiane. Il Martinetti infatti oscilla in un'alternativa contraddittoria: ora egli abbassa il valore del relativo come mera empiria, apparenza, simbolo, sogno, privo assolutamente di valore reale, tale da scomparire di fronte all'assoluto; ora cerca di salvare il relativo, dandogli valore, infondendogli perfino il carattere della sacralità, come quello che è nulla di fronte all'assoluto, ma è tutto per noi, al punto che noi siamo pronti a fare per questo relativo qualunque estremo sacrificio, come per un valore assoluto. Il male è che il Martinetti dimentica di avvertire che il compito della ragione è pur quello di distinguere i sogni i simboli le apparenze dalle realtà, e questo compito è possibile solo se la ragione non confonde l'uno con l'altro valore, cioè conosce la verità per distinguerla dal falso (apparenza sogno illusione). Ma in tal modo il compito della filosofia contrasta proprio con quello della religione, che vive solo di sogni, illusioni, simboli, apparenze; ma se la filosofia stessa diventa, come anche il Martinetti ammette, a sua volta simbolo sogno illusione apparenza, come potrà un sogno ed un simbolo distruggere un altro sogno ed un altro simbolo o discriminarne i valori e farne una graduatoria? Evidentemente il Martinetti teme di cadere nella *ragione ragionante* dell'illuminismo e per salvarsi tenta distinzioni sottili; pone un *relativismo critico*, che si distingue così dal *dogmatismo* (che considera l'insegnamento evangelico come di origine divina e quindi dotato di valore as-

soluto) come dal *relativismo scettico* (che dà a tutte le rivelazioni religiose lo stesso valore). In realtà non sono possibili che due forme *tertium non datur*! Non posso fare la distinzione tra i due *relativismi,* ché ambedue si oppongono allo stesso dogmatismo. Il relativismo *scettico* è coerente: tutte le religioni in quanto tali devono avere una radice comune; il che non impedisce che il cristianesimo possa essere superiore spiritualmente e storicamente al feticismo; sta però di fatto che anche lo stesso cristianesimo storico ha dato origine ad una forma di feticismo, proprio attraverso il simbolo ed il culto della persona del suo fondatore, tradotta in immagine fisica. Se tutte le religioni, compreso quindi quel cristianesimo che è considerato la religione perfetta, dànno origine ad una chiesa, il Martinetti dovrebbe pur capire che ciò avviene proprio perché egli stesso ha ammesso la necessità del culto anche per il *suo* cristianesimo purificato e denicotinizzato con la distillazione filosofica kantiana. Una volta fatta questa fatale concessione è impossibile fermarsi a metà, non ostante gli sforzi del suo *relativismo critico,* anche a prescindere dal problema, come da questo relativismo potrò passare alla metafisica dell'assoluto. Ma infine in base a quale criterio io distinguo il cristianesimo dal paganesimo? Non certo in base ai simboli come tali, ma, come vuole il Martinetti, in base ai valori morali e speculativi? Ma chi li valuta questi valori morali e speculativi se non la filosofia, e da chi li ha imparati questi valori la filosofia, se non da se stessa? In conclusione, per purificare la religione non mi resta che trasformarla in filosofia; questo dice il relativismo scettico ed a questa conclusione rilutta invece il relativismo critico.

Comunque il Martinetti, dopo aver fissato i principî autentici del cristianesimo, esamina la decadenza del suo tempo per vedere se esso è suscettibile di un rinnovamento spirituale per opera di questo cristianesimo autentico. La soluzione è metastorica: essa infatti è possibile solo se procediamo ad una netta distinzione di valori: quelli mondani (della maggioranza), quelli spirituali (dei pochi). Gesù ha rifiutato il mondo: non vi è quindi possibilità di conciliazione tra il mondo e Gesù; la concezione di Gesù non si realizzerà mai, come non si realizzerà il regno di Dio nella storia e nel tempo. Quello che sarà è quello che è sempre stato. Ma di fronte al mondo vi sono gli eletti per i quali la vita è passaggio e prova in attesa di una realtà migliore. « Bisogna che la fede resti un tesoro segreto dell'animo, una negazione del mondo; e *la luce che risplende in una coscienza pura non conosce tramonti.* Quindi essa può guardare con indifferenza le cose del mondo, perché per essa niente veramente accade: l'unica realtà vera è l'attività silenziosa dello spirito che si libera dal mondo ». Nella monografia sulla *Libertà,* il Martinetti aveva concluso: « la libertà si identifica con la stessa essenza divina dello spirito ». Le ultime righe del *breviario anonimo* dicono: « Fine della vita religiosa è di liberare l'uomo dalla limitazione delle apparenze e di ricondurlo al vero essere suo: all'unione essenziale con Dio, che è la vera immortalità ». La conclusione è sempre quella: la vera libertà che ci resta è quella di liberarci dal mondo *in silenzio*!

I critici del Martinetti hanno dato poca importanza alla sua tesi di laurea dedicata alla filosofia indiana, come se essa fosse rimasta estranea alla sua metafisica, invece essa è rimasta la corrente sotterranea di tutto il suo pensiero, anche quando pareva che si rivolgesse allo Spinoza a Kant allo Schopenhauer: anche dietro Gesù Egli vede Budda, e scorge Socrate, che deve un gallo ad Esculapio!

Se ora consideriamo questa opera nel suo insieme (specialmente se la paragoniamo a quelle del Gentile e del Croce) [40] noi possiamo meglio afferrarne la singolarità e l'impronta risolutamente personale che non teme neppure il paradosso, per quanto ostenti il più rigoroso metodo speculativo di chi è educato alla scuola kantiana. Essa rimane opera solitaria nel complesso della vastissima letteratura sull'argomento. La prima caratteristica che colpisce il lettore è, insieme alla serietà dell'informazione, la sua spregiudicatezza, forse unica in una nazione come l'Italia la cui anima è stata forgiata storicamente dal cattolicismo della controriforma. Per questo il Martinetti dichiara apertamente [41] che la maggior parte dei cristiani non conosce affatto Gesù Cristo e non si cura di conoscerlo; ed accusa apertamente tutte le chiese storiche di concorrere a questa ignoranza con l'aver creato un alone di mistero e di rispetto magico addensato intorno ai documenti storici sui quali si fonda il cristianesimo stesso.

La critica di questi credenti si mostra liberissima ed ardita e profonda davanti a tutte le realtà della storia, solo si confonde e balbetta di fronte alle verità dei documenti che servono di base alle chiese cristiane. « Quindi

---

[40] *Op. cit.*, p. 535.

[41] Vedi B. Croce, *Perché non possiamo non dirci cristiani* (« La Critica », 20 novembre 1942) e G. Gentile, *Discorsi di religione*, Firenze 1920, e *La mia religione*, Firenze 1943. Anche queste opere mettono in luce l'antitesi tra il pensiero dei neohegeliani e quello del neokantiano Martinetti. Basti osservare che per il Croce tutto ciò che si svolge cronologicamente dopo il cristianesimo si deve considerare come sviluppo del cristianesimo stesso, compreso Vico e la rivoluzione francese. Questo cristianesimo storico è tutt'uno colla Chiesa storica. Riconosce la degenerazione della chiesa, ma giudica antistorico criticare questa chiesa degenerata, perchè non è dato eliminare dalla vita dello spirito il momento della stasi, nel quale si chiude il processo cogitativo e si apre quello dell'azione. Ma proprio il Croce aveva dichiarato che l'animo cristiano bisogna intenderlo, per capirlo, nel suo *impeto* e nella sua *tensione*. Ci si chiede allora che cosa resta del cristianesimo nel momento della *stasi*, che è proprio il tipico momento della Chiesa. Apprendiamo anche che la verità genuina sta *unicamente* nel suo farsi; ma allora il momento della *stasi* sarà quello del *falso*, e non della verità; ancora una volta sarà il momento delle chiese storiche. Gli stessi equivoci storicistici tornano nel saggio *Filosofia e religione*, dove apprendiamo che la religione è inferiore alla filosofia, ma che però nel tempo stesso non è inferiore né superiore; « donde il duplice e diverso rapporto della filosofia colla religione, che è per un verso di identità, attestata dal carattere religioso della filosofia, e filosofico della religione (attestato da che cosa?), e per l'altro di non identità ». Posti questi assiomi diventa un gioco per il Croce mostrare che la Chiesa cattolica è tutta mondanità, perché è tutta spiritualità, e che partecipa a questo mondo, perché non vi partecipa. Allo stesso modo il Gentile dichiara che la morale e la religione sono termini antitetici, pur essendo la stessa cosa. Se poi il Gentile asseriva che è *stoltezza* ascrivere la *tragedia* di G. Bruno a malvolere di uomini o a protervia di sistemi, perché la sua vera grandezza consiste appunto nell'aver espiato sul rogo non un errore personale, ma quello di un'epoca, *per necessità storica*, il Martinetti, non hegeliano né storicista, asseriva: « nessun pretesto nessun appello alla barbarie dei tempi può giustificare l'intolleranza e la crudeltà in una chiesa che ha dinanzi a sé i precetti e l'esempio del Cristo ».

ciò che i cristiani sanno di Gesù è quanto le chiese vogliono che noi crediamo intorno a lui; ma corrisponde questo alla verità? È questo il vero Gesù Cristo? Sembra che tutti gli uomini sani di mente dovrebbero porsi fin da principio queste domande, e tuttavia noi vediamo che i più accolgono ad occhi chiusi ciò che è loro imposto di credere, in modo che mentre nelle cose comuni non rinuncerebbero mai al loro personale giudizio, in questo punto, che pure concerne una delle questioni più gravi della vita, si affidano docilmente all'insegnamento ed alla direzione altrui, perché le chiese concepiscono la fede a questo modo autoritario. Ma nessuna teologia è stata mai in grado di esaminare il valore di questa fede. Ora è un fatto strano che mentre in tutte le altre ricerche ed in tutti gli altri problemi della vita la ragione è apprezzata come il criterio supremo e la facoltà più eminente, sì che la dignità dell'uomo è fatta consistere nel suo carattere razionale, in questo punto, dove si concentrano i suoi interessi supremi, essa venga ripudiata come un giudice incompetente, anzi come sorgente di errori e di aberrazioni. È la conoscenza razionale della realtà che deve condurci fino alla rivelazione e persuaderci ad accettarla, anche se essa non è più capace di guidarci oltre con le sole sue forze. Un esame razionale critico dei documenti della religione cristiana istituito con modestia e purezza di intenti dalla ragione non può quindi pregiudicare in nessun modo la religione: noi dobbiamo anzi presumere che esso costituisca la migliore introduzione alla religione».[42] In questa dichiarazione preliminare alla sua *Antologia dei vangeli* appaiono subito evidenti le caratteristiche del suo pensiero e le sue antinomie. Egli, kantiano, prima di studiare il valore del cristianesimo vuol istituire un esame speculativo razionale e storico de' documenti scritti che servono di base al cristianesimo, per sceverare ciò che in essi si trova di autentico dalle sovrastrutture *sto-*

---

[42] C'è un passo nel discorso del Gentile — *La mia religione* — (pp. 34-35) (Il Martinetti non avrebbe mai usato un titolo simile, non avrebbe mai detto *MIA*, ma semplicemente *la religione* che non è un fatto personale) che dice: «la religione *stricto iure* non ha storia. La storia la contamina col suo svolgimento, che la sottrae alla immediatezza in cui il sentimento religioso si pone gelosamente come rigida verità, la cui alterazione è falsificazione, opera umana e non di Dio. Che è il motivo del sospetto in cui fin dalle sue origini la storiografia della religione fu tenuta, come sorgente e fomite di dottrine eterodosse ed eretiche». Precisamente il contrario di ciò che dice, con molta maggior coerenza logica, il Martinetti. Anzitutto il *sentimento* non può porsi *come rigida verità*, perché è *sentimento*, e non *ragione*, che sola può porre la verità come tale, che è sempre *rigida* in quanto verità (verità che è e non diviene) e la verità di per se *non ha storia*, perché la storia è del relativo, caduco, senza realtà; e poi le alterazioni della verità evidentemente di per se stesse sono *tutte* falsificazioni, in *tutti* i campi del razionale e non solo in quelli della religione, sono dell'uomo e non di dio, cioè sono della *storia* e non della *ragione* come tale (sono delle umane passioni degli umani interessi delle umane debolezze). Ma nessuna ragione giustifica la riluttanza delle *chiese* (non della *religione*) all'esame storico dei documenti sui quali si basa la fede stessa, perché questi documenti non sono razionali, astratti, ma storici concreti, e proprio come tali possono subire alterazioni e falsificazioni (la ragione come tale non subisce alterazioni!) e quindi una chiesa, che rifiuta tale esame di controllo da parte della *dea ragione* confessa per ciò stesso di essere falsaria. Ancora una volta il sentimento è sottoposto alla ragione, la religione alla filosofia. Quelle del Gentile, sono ancora una volta un mucchio di parole vane. Non la storia in sé contamina la religione come tale, ma le religioni entrando nella storia, cioè cercando il loro successo nel mondo, partecipano del mondo e si contaminano.

riche, che lo hanno deformato, per dar luogo alle chiese *storiche,* come istituzioni che hanno partecipato alla storia del mondo. Il Croce ed il Gentile hegeliani, di fronte ai valori del cristianesimo, non si sono affatto preoccupati di questo esame *storico,* perché per essi hegeliani la fede come tale non ha nessuna importanza, ma ha solo importanza il fatto storico della fede in atto, cioè delle chiese, false o vere che esse siano, perché per essi il solo fatto di esistere costituisce la loro realtà ed il loro diritto e la loro verità. Per essi l'essenza del cristianesimo sta nel suo divenire, per Martinetti nel suo essere sopra la storia, quella storia che è piuttosto la storia degli errori che non delle verità del cristianesimo. Perciò il Martinetti ha fatto un'opera che né Croce né Gentile avrebbero, non che fatto, neppur pensato: un'antologia dei Vangeli in modo di estrarne l'*autentico pensiero* di Gesù, quello che la *storia* ha trascurato, ma che la morale e la religione non devono né possono trascurare, perché esso è un valore in se, *sub specie aeternitatis* e deve resistere allo sforzo deformatore del divenire. Per ciò la sua ricostruzione è *razionale*, speculativa, cioè secondo i principî eterni della ragion eterna, che è e non diviene, perché se si modificasse non sarebbe più una ragione razionale. L'hegeliano può venire a compromessi con la storia, che *diviene* sempre e non *è* mai, il kantiano no; per questo gli hegeliani vengono a compromessi con il cristianesimo ecclesiastico, il kantiano Martinetti no.

Se ora noi guardiamo nel suo insieme la filosofia martinettiana nelle tre opere principali, vediamo che essa si erge piena di significato e di forza contro le due maggiori costruzioni contemporanee del Croce e del Gentile. Si tratta di tre *idealisti,* ma mentre l'idealismo crociano-gentiliano rappresenta l'esigenza immanente hegeliana, quello del Martinetti rappresenta l'esigenza trascendente, buddistica attraverso il Kantismo; di fronte al razionalismo ottimistico, storicistico, rappresenta l'esigenza del pessimismo *religioso razionalistico.* Il Martinetti assume una posizione *contro-corrente, inattuale,* che cerca comporsi in una rigida coerenza scontrosa ed isolata: [43]

---

[43] Egli non amava quelle inutili logomachie che infestano specialmente le riviste filosofiche, nelle quali i filosofi, veri o presunti, dànno ridicolo saggio del loro virtuosismo in schermaglie che lasciano gli avversari sempre più vivi e petulanti e prolissamente noiosi (a questo proposito ricordo la serietà della « Rivista di Filosofia » nel periodo diretto dal Martinetti, a confronto dell'« Archivio di Filosofia » [organo dell'Istituto di Studi filosofici] e specialmente del numero dedicato alla discussione del discorso gentiliano *La mia religione* [fasc. III-IV, 1943]). Queste logomachie ricordano i non meno ridicoli contraddittori delle concioni politiche, che ci deliziano nei periodi elettorali: l'ascoltatore parte colla testa più confusa di prima ed il più dotato di improntitudine parte coll'illusione della vittoria. Come il Martinetti giudicasse queste *discussioni* risulta chiaro da una lettera da lui inviata allo Sciacca, che lo invitava ad uno di questi *duelli cavallereschi* a parole nella rivista « Logos », dove, tra l'altro, dichiarava: « .... l'avversione mia alla discussione non è superabile. Una discussione non potrebbe fare appello che ai fattori immediati e superficiali dei due sistemi di pensiero: ora questi fattori ne richiamano poi necessariamente altri più numerosi e più profondi, che non è possibile richiamare senza rimandare la discussione all'infinito. La discussione finisce perciò generalmente in una contrapposizione senza via d'uscita. D'altra parte è mia convinzione antica e profonda che il pensiero di un filosofo abbia senso e valore soprattutto per colui che lo ha creato, in quanto costituisce per lui un vero processo metafisico che interessa l'essere suo in ciò che ha di più intimo e di reale. L'esposizione, la pubblicazione, l'ac-

egli sapeva di rivolgersi ai pochi colla sua filosofia religiosa aristocratica, ed ammoniva: « La ricostruzione della vita religiosa razionale non può essere che il privilegio di pochi spiriti. L'immortalità non è né un diritto né un dono, ma una conquista ed un privilegio: l'eternità è propria soltanto dell'essere che già qui ha posto con verità la sua vita, il suo amore il suo io in qualche cosa di eterno. Ogni altro essere non ha se non la realtà di un'ombra, la morte è per esso veramente morte eterna. Per il resto dobbiamo compiere il nostro dovere rinunziando a voler penetrare un destino che supera necessariamente ogni pensiero ed ogni aspettazione umana ». Già in queste parole è dato vedere la tragedia che ha tormentato la filosofia martinettiana. Il Martinetti fu tragicamente *umano*, anche quando speculò con tanta comprensione la psiche delle bestie [44] per affermare, con grande scandalo di un noto fratacchione, sostenitore della vivisezione degli animali « sono esseri affini a noi, e il presentimento pietoso non ci inganna quando nei loro occhi leggiamo l'unità profonda che ad essi ci lega ». Ma una cosa lo colpiva profondamente (ed in essa doveva sentire la parentela più evidente) il fatto che anche gli animali soffrono e nella sofferenza Egli sentiva la profonda affinità ed unità degli esseri viventi. « Non vi è nulla che gridi così altamente contro la bontà e la giustizia divina come il dolore animale ». Chi spiega questo dolore? chi lo ricompensa? Anch'Egli consentiva con lo Schopenhauer, che dichiarava: « Se un Dio ha fatto questo mondo non vorrei io essere questo Dio: la miseria del mondo mi spezzerebbe il cuore ». Si noti bene che qui non si tratta di sensibilità, ma di *speculazione razionale*, che cerca una risposta razionale, davanti alla quale i filosofi hegeliani passano noncuranti, tutti occupati nei cicli storici del divenire e pronti a divinizzare la Storia per ricavarne lo storicismo assoluto. Egli ha preso la via difficile: la lotta dell'eterno contro il caduco, lotta che pone all'uomo dei difficili doveri, difficoltà che deriva precisamente dalla sproporzione tra il caduco e l'eterno, il relativo e l'assoluto, sproporzione che può farti perdere il relativo senza farti conquistare l'eterno. Di questa tragedia egli soffrì anche nella sua posizione di uomo tra uomini, di mistico e razionalista che deve vivere ed operare tra i valori relativi del divenire ed orientarsi tra di essi, senza cadere nel paradosso, che Egli invece non ha saputo né potuto evitare.

Date queste sue premesse platoniche trascendenti il Martinetti non si è immerso nella vita attiva e nella prassi politica come gli hegeliani, ma non ne è neppure rimasto del tutto estraneo. D'altra parte anche i *suoi* filosofi,

---

coglienza che esso trova ecc. non sono più che accidentalità irrilevanti. Ciascuno è chiuso nel suo pensiero come in una torre: le stesse critiche del pensiero altrui non sono in fondo che mezzi di auto-affermazione. Il soggetto speculativo non può altrimenti essere persuaso che attraverso un'opera lenta e complessa di appropriazione e di elaborazione: il discutere il convincere ecc. sono processi in gran parte sentimentali, che nel puro campo intellettivo perdono quasi ogni senso. Ella comprenderà come, poste queste premesse, io non ami assolutamente discutere: e come tuttavia ciò possa conciliarsi con il più leale e il più cordiale rispetto delle convinzioni e delle critiche altrui ». (cito da M. F. Sciacca, *Martinetti*, Brescia 1943, p. 21).

[44] Vedi *La psiche degli animali*, in « Saggi e Discorsi », Torino 1926.

da Platone allo Spinoza al Kant, avevano pure cercato di fissare speculativamente il valore della politica nella vita associata degli uomini. Sulle orme di questi tre maestri camminò anche il Martinetti, filosofo inattuale e paradossale. Invero anche in lui troviamo quell'assolutismo che è la costante caratteristica dei platonici, che sicuri di possedere l'assoluto, immutabile sopra le umane variabili contingenze dei meri individui, non rifuggono dall'uso della forza contro i singoli, riottosi all'unità dell'assoluto. Anche il Martinetti avversa la democrazia liberale parlamentare, che fomenta le coalizioni egoistiche antisociali, mentre « il fine ideale dello stato — Egli afferma — è la costituzione dell'unità giuridica e morale di un popolo; quell'unità morale che gradatamente si svolge dalla cooperazione egoistica delle energie individuali ha precisamente lo scopo di costringere queste energie egoistiche in una forma superiore di vita ». Data questa premessa il Martinetti poteva perfino negare alla democrazia liberale quello che è il suo merito precipuo: la tutela della libertà di pensiero, affermando: « Non bisogna credere che la democrazia sia più favorevole all'indipendenza dell'attività intellettuale.... Anzi in nessun luogo corre maggior pericolo l'indipendenza del pensiero quanto nei così detti governi democratici, che sono, occorre appena dirlo, oligarchie di industriali e di legulei; dove l'incertezza del potere, i cozzi violenti dei diversi interessi; la pseudo cultura grossolana dei dirigenti pesano sul sapere più duramente che non gli interessi di una casta avvezza al potere e raffinata da consuetudini ereditarie ». In realtà alla base del suo pensiero politico (se pur così si può chiamare) stava un profondo pessimismo, che lo faceva concludere colla domanda: « Verrà veramente il dì in cui il regno dello spirito trionfi sulle oscure potenze inferiori, in cui si realizzi sulla terra quelle città dell'intelligenza che da Platone in poi è stato il sogno di tante nobili menti? Io non lo penso: e non credo essere desiderabile, né sopra tutto concepibile che questo alto ideale della coscienza religiosa si incarni un giorno sotto le condizioni dell'esistenza sensibile, in una Gerusalemme celeste, in un regno perfetto della ragione ».

Quando poi la vecchia Europa ottocentesca scomparve nel gorgo della guerra, Egli ribadì le sue accuse alla democrazia, come quella che concepisce lo stato come un ente giuridico e non morale, mentre il fine naturale della società è l'accentramento aristocratico intorno ad un sistema direttivo. Perciò la democrazia è contro natura e non ha alcun senso, perché espressione ed organo di un diritto è sempre un'aristocrazia, aristocrazia che nel corso della storia fu via via feudale curiale industriale finché sarà intellettuale e morale. L'unico rimedio, secondo il Martinetti, consisteva nel ripudio esplicito e completo della democrazia e l'adozione del concetto dello stato morale: questo stato morale, forte del suo diritto assoluto, doveva assumersi il compito di riorganizzare economicamente la società, secondo le più profonde esigenze morali; e questa sua legge doveva essere imposta senza nessuna pietà, perché ciò che importa è la legge e non la società. Ma i fatti si incaricarono di dare un'assai dura lezione al filosofo platonico assolutista sosteni-

tore dello stato morale assoluto, preparandogli col fascismo lo stato *etico* mussoliniano-gentiliano, non già di stampo platonico ma hegeliano. Allora il Martinetti reagì ed, uscendo dal suo abituale riserbo, preparò quel Congresso di filosofia del 1926, che assunse carattere decisamente anti-fascista ed al quale partecipò il Croce, ma dal quale fu escluso, per volontà del Martinetti, il Gentile, ed al quale, benché avesse dato in un primo tempo la sua adesione, non volle poi partecipare il Gemelli, il quale non poteva tollerare la presenza del Buonaiuti *scomunicato,* e che alla fine fu sospeso per volontà del rettore magnifico della neonata università di Milano, il Mangiagalli.

Dopo questo evento, che mostrava come lo *stato etico* non amasse la libertà della cultura, quella libertà della cultura che proprio il deprecato stato liberal-democratico aveva fino allora rispettato, cominciò la vita dura per il Martinetti docente in una università statale. La sua lotta contro lo stato fascista non assunse però pose da ribelle, né fu sonora di gesti enfatici, ma fu quale poteva condurla un seguace di quel Kant, che si era già trovato, come insegnante statale, in una condizione analoga, e che in quella occasione aveva dichiarato che avrebbe ubbidito alle leggi, quando non gli avessero ordinato cose contrarie a' suoi principî. « Ciò prova — commenta il Martinetti — che egli non ritenne suo dovere assoluto l'insegnare la verità ». E Kant stesso spiegava che se bisogna dire sempre il vero quando si parla, ciò non vuol dire che sia sempre un dovere parlare e dire pubblicamente la verità. E il Martinetti concludeva, asserendo che nella maggior parte dei casi gli uomini non meritano che si apra la bocca per loro. Però, concludendo il suo lavoro sulla *Libertà,* nel 1928 Egli scriveva queste chiare parole:

.... l'amore della libertà è l'amore più alto dell'uomo; egli la cerca sotto tutti i cieli, in tutti i gradi della civiltà, in tutte le forme dell'attività sua; e l'uomo che lotta per la libertà ci riempie l'animo di simpatia e di rispetto — anche se per ignoranza o per passione egli la cerca tumultuosamente là dove essa non è —. Per questo la libertà è anche la condizione indeclinabile di ogni forma di giustizia e di progresso sociale: senza un energico senso della libertà la personalità umana si immiserisce e si degrada; senza libere istituzioni la prosperità economica, la grandezza politica dei popoli non sono che apparenze senza sostanza. Ma questo vale naturalmente in grado infinitamente più alto delle forme più nobili della vita spirituale. La moralità la scienza l'arte, la religione sono il fiore più delicato della libertà, qui veramente la libertà si identifica con la stessa essenza divina dello spirito, e la negazione della libertà è negazione di Dio.

Ma più petulanti dei fascisti furono i cattolici, i quali mal tolleravano che un insegnante universitario parlasse dalla cattedra di cristianesimo, senza aver chiesto il permesso del Santo Uffizio e senza tener conto della tradizione cattolica ortodossa, come se in Italia fosse tollerabile lo scandalo di parlare dei Vangeli senza ubbidire alle direttive della Chiesa romana che detiene la verità. Qualche zelante clericale si portò nella sua aula a manifestare rumorosamente contro l'insegnante blasfemo. L'eco della chiassata indecorosa arrivò anche fino ai giornali clericali e di li si sparse sul pubblico invitato ad inorridire. A chi in quell'occasione gli manifestava la sua

solidarietà di discepolo, Egli rispondeva: « Le volgari molestie di parte cattolica non sono state per me che incidenti trascurabili; i quali hanno messo in luce che cosa farebbe certa gente, se arrivasse a potere. Se qualche effetto hanno avuto per me, questo è stato di rendermi più sicuro del consenso degli spiriti migliori, e perciò più chiaramente deciso circa la via che debbo percorrere ». E quella via la percorse triste, ma sereno fino alla fine, tra il consenso dei discepoli, perché veramente Egli possedette tutte le qualità che fanno il grande Maestro. Dotato di una rustica selvatichezza, questo provinciale piemontese non amava indulgere alle facili affettuosità né coi colleghi né coi discepoli. Teneva celato perfino il suo recapito a Milano, ma anche questo mistero che lo circondava pareva accrescere il fascino della sua personalità. Docente esemplare nel proprio dovere, non fece un'assenza in tutta la sua carriera; se i cittadini di Konisberga regolavano l'orologio tenendo conto della regolare passeggiata del professor Kant, gli abitanti di via Borgonuovo potevano esser certi che erano le otto del mattino quando scorgevano il professor Martinetti entrare nel portone dell'Accademia. Anche il vecchio edificio dell'Accademia, che conclude l'isolato del palazzo di Brera all'ombra del campanile di S. Marco, pareva accordarsi alla austerità del suo insegnamento. Quando saliva sulla cattedra pareva il direttore di un'orchestra invisibile che salisse sul podio, pronto ad intonare la musica. E le sue lezioni erano veramente *musicali* cioè dotate di una loro armonia interiore. Nulla di istrionico o di retorico in queste lezioni, dal principio alla fine strettamente aderenti all'argomento, senza divagazioni o compiacenza di polemiche o discussioni critiche personali. Padrone assoluto del suo argomento Egli dava la spiegazione, l'unica vera ed aderente al testo, al solo intento che lo scolaro afferrasse perfettamente il pensiero del filosofo commentato. « La chiarezza è l'onestà del filosofo. Bisogna elevare il lettore all'altezza del libro e non abbassare il libro al livello del lettore »: questi i due principî del suo insegnamento, e ad essi rimase fedele tutta la vita. Disadorno, senza retorica, ma efficacissimo e persuasivo perché Egli *viveva* la filosofia, e questo suo calore di vita passava nella sua interpretazione. Aveva certo i suoi limiti: per lui i veri filosofi erano Platone Spinoza Kant Schopenhauer; i filosofi non dotati dell'esigenza mistica trascendente e pessimistica non lo interessavano. Era risoluto nelle affermazioni come nelle negazioni, nelle ammirazioni come nelle riprovazioni; per questo non amava le discussioni filosofiche ed i dibattiti accademici, le inutili logomachie della *problematicità* fine a se stessa. Per lui la filosofia deve impegnare tutto l'essere; di qui il suo carattere religioso; essa è la cosa più seria della vita umana, ma deve essere risolta colla ragione e non col sentimento; per ciò deve essere *critica* e non puro gioco dialettico di tipo hegeliano. Però in questo sforzo razionale la ragione deve kantianamente riconoscere anche i suoi limiti; quindi Egli poteva concludere con queste parole: « Ogni creatura pensante tende con dolore e fatica verso un suo fine: ed in questo sforzo la sorregge il suo sogno per mezzo del quale si raffigura la vita e la realtà;

questo sogno è la sua filosofia ». Forse gli hegeliani potranno sorridere davanti a questa conclusione del kantiano Martinetti, ma noi sappiamo col Petrarca che « veramente la vita è un vano sogno » e collo Shakespeare che siamo fatti della stessa stoffa dei sogni, ed allora come letterati chiniamo il capo pensosi davanti a questa pensosa filosofia pessimistica. Chi poi arrivato, come tutti i primi scolari del Martinetti, al crepuscolo di questo sogno della vita, rievoca i giorni lontani del suo insegnamento, nella memoria commossa vede ancora la sua persona elevarsi di sulla cattedra, eretto, come allora, il capo, dominato dalla gran fronte pensosa, sotto le cui ciglia, un po' corrugate nello sforzo del pensiero, brillava la luce penetrante degli occhi intenti, e crede ancora di aver davanti a sé, *come allora,* le pagine della *Critica della ragion pura,* e di sentire la sua parola che ci aiuta a penetrare nel sistema di quell'umile eroe del pensiero, che pur seppe esprimere un sentimento poetico degno di Dante « l'esule grande » che si consolava dell'esilio, pensando che in ogni luogo il pensatore può contemplare la verità e le stelle: « Due cose riempiono lo spirito di una ammirazione e di un rispetto sempre più grande, quanto più e quanto più spesso la riflessione vi si applica: il cielo stellato sopra di me e la coscienza morale in me ».

Appunto in questa consapevolezza del mistero del cosmo e del mistero dell'individuo — che sembrano due valori contrapposti, e devono ridursi ad una stessa realtà intelligibile —, consiste il significato dell'opera e dell'insegnamento di Piero Martinetti.

SIRO ATTILIO NULLI

MISCELLANEA E VARIETÀ

UNA RACCOLTA DI STUDI STORICI *

I tre grossi volumi di *Questioni di Storia contemporanea,* pubblicati da Marzorati a cura di Ettore Rota, concludono in maniera nel complesso degna una notevole impresa editoriale.[1]

Compaiono nella raccolta saggi di studiosi tra i migliori della moderna storiografia italiana ed europea e parecchi lavori superano di molto il livello della pura informazione per assumere il carattere di contributi di valore istituzionale. Un esame particolareggiato per tutti i saggi, in tanta ricchezza di argomenti, esula dalle possibilità pratiche; alcune osservazioni si impongono tuttavia in limine circa i criteri che hanno presieduto al disegno dell'opera, alla scelta ed al coordinamento dei temi, alla particolare luce che da certe impostazioni si riverbera su questioni del pensiero e della politica contemporanei. La raccolta tende nel suo complesso a darci una visione panoramica della nostra età, ma è forse sotto questo rispetto che essa rivela le mende più gravi. Già uno studioso e maestro autorevole in una recensione ai primi due volumi (Cantimori, *Un manuale di Storia,* « Nuovo Corriere » del 22 marzo 1953), nell'esprimere un cordiale apprezzamento per l'acquisizione alla nostra scuola di una silloge importante per l'informazione e l'educazione istituzionale dei giovani, formulava riserve, in gran parte da sottoscriversi, per l'eccessivo ed arbitrario problemismo che domina nella raccolta. Il senso di scarsa organicità e d'incertezza nei concetti direttivi è accentuato dal III volume, dove trovano luogo insieme a contributi essenziali, altri di assai dubbio significato — come lo scritto del Bourgin su *La Storiografia francese dei secoli XIX e XX,* di cui si parlerà più oltre, quello del Bourgin e Vidal su *Napoleone III* — o addirittura peregrini; si introducono, senza guardare troppo per il sottile neppure alla convenienza cronologica, alcune personalità di grande rilievo della storia mondiale ed altre se ne obliano; si dedicano centinaia di pagine ad una *Sinossi di Storia dei singoli Stati dal 1815 al 1952,* indubbiamente utile, ma che avrebbe potuto trovare posto a parte; dell'ultimo conflitto si dà una buona ricostruzione politico-strategica ad opera del Gigli,[2] ma manca un tentativo di storia globale, che meritava di essere tentato, seppure con tutte le difficoltà che l'impresa presenta.

---

* Note in particolare sui contributi di: M. F. Sciacca, *Correnti filosofiche e movimenti spirituali* § 1; E. Rota, *Introduzione: aspetti dell'età contemporanea* e *Gli svolgimenti di due forze costruttive: liberalismo e nazionalità* § 2; L. Salvatorelli, *Lineamenti di politica internazionale* § 3; F. Siebert, *La storiografia tedesca dell' '800 e del '900* § 4; G. Bourgin, *La storiografia francese dei secoli XIX e* XX § 5; F. Vegas, *Conclusione,* de *Il problema storiografico* § 6; C. Morandi, *L'idea dell'unità d'Europa nel XIX e* XX *secolo* § 7; M. Bendiscioli, *Chiesa e Società nei secoli XIX e* XX § 8; G. Spadolini, *Lineamenti di politica del Papato (da Pio IX a Pio XI)* § 9; W. Maturi, *Metternich* § 10; D. Cantimori, *Lenin* § 11.

[1] *Questioni di Storia contemporanea* a cura di Ettore Rota, Milano, Marzorati, 1952-53.

[2] G. Gigli, *Lineamenti politico-strategici della seconda guerra mondiale,* vol. III, p. 1329 e sgg.

Molte e penetranti le osservazioni del Cantimori, oltre che sulla scarsa coordinazione tra i diversi temi e sulle inevitabili interferenze, circa il genericismo sociologico in cui affoga troppe volte la concretezza storica, l'accettazione acritica per preconcetto ideologico di particolari versioni di avvenimenti recenti, l'ottimismo di maniera sulla solidità e validità in assoluto del mondo di Occidente, le lacune gravissime su avvenimenti capitali per la storia recente e presumibilmente futura, l'eccessivo rilievo dato in apposite monografie ad aspetti puramente culturali, che, seppur la storia è una, agiscono solo di riflesso e specificandosi in particolari forme, quelle politico-economico-sociali, nell'ambito fenomenico che questa disciplina, intesa nell'accezione comune, assume come peculiari per la sua indagine. Sembra tuttavia che si possa dissentire dalla valutazione del Cantimori circa l'opportunità di introdurre alcuni saggi di carattere prevalentemente sistematico e giuridico (G. Pischel, *Natura e problemi dello Stato moderno*, vol. II, p. 1339 e sgg.), o economico-finanziario (A. Lanzillo, *Problemi economici e sociali dei secoli XIX e XX*, *ibid.*, p. 1415 e sgg.), attesa la scarsa informazione che le scuole medie e le facoltà di lettere forniscono al riguardo ai giovani e come sia frequente il constatare una adamitica innocenza in materia di economia o di istituti fondamentali di diritto pubblico. Per la funzione pratica di manuale che rientra nei fini della silloge, importantissime sono le ampie bibliografie, spesso criticamente ragionate, che susseguono ai vari articoli. La rassegna dell'opera, ricca di una nutrita schiera di nostri studiosi eminenti, avrebbe potuto farsi attraverso un esame di singoli storici e di tendenze condotto per *principia summa* e concludere ad una visione d'insieme criticamente interpretata della nostra cultura storica contemporanea. Ci si è attenuti al più modesto metodo di una revisione per quanto possibile aderente e puntuale di alcuni saggi, non senza rammarico per quelli, degni di considerazione e spesso di lode, a cui non si è potuto dedicare, quando pur si è potuto, che un cenno di apprezzamento fuggevole. In tanta varietà di ispirazioni, di interessi intellettuali, di orientamenti storiografici, di sollecitazioni pratiche i più degli autori — compreso in pratica l'ordinatore della raccolta — si volgono a dissodare il proprio campicello, incuranti di quanto accada al di là della siepe. Ci sono invero alcuni lavori a cui si potrebbe attribuire il compito o il proposito di ricondurre ad unità il molteplice, come l'*excursus* dello Sciacca sul pensiero filosofico, alcuni illuminanti saggi di storia della storiografia, il profilo di storia europea del Salvatorelli e l'introduzione del Rota.

L'articolo dello Sciacca [3] è di una trasparente, anzi dichiarata tendenzialità: più che di una indagine e ricostruzione storica si tratta della giustificazione in sede teoretica della posizione assunta dallo spiritualismo cristiano nelle sue varie forme ed in particolare dalla corrente cui l'autore appartiene. Rivelatori in proposito sono i capoversi dedicati all'esame dei risultati conseguiti dalla filosofia moderna fino all'idealismo germanico [4] e dal gentilianesimo [5] e quello in cui si deprime oltre ogni modo l'importanza obiettiva della filosofia crociana.[6] Secondo la tesi dello Sciacca l'« attualità » della filosofia italiana del primo '800 e del rosminianesimo in particolare sarebbe data dalla loro « antimodernità », cioè dal loro tentativo di ricondurre nell'ambito della trascendenza i valori che l'idealismo affermava come propri della soggettività. Ugualmente si attribuisce al Gentile il merito di aver « riscattato il principio della spiritualità dell'uomo e del valore del pensiero » e così « preparato la riscossa di una metafisica teistica e, con essa, l'unica risoluzione possibile e razionalmente fondata della crisi della filosofia ».[7] Tutte cose che indubbiamente lo Sciacca può dire scrivendo la propria autobiografia mentale, ma che lasciano dubbiosi sulla loro attendibilità storica ed anche

---

[3] Michele F. Sciacca, *Correnti filosofiche e movimenti spirituali, 1815-1950*, vol. I, p. 955 e sgg.

[4] *Ibid.*, pp. 971-974.

[5] *Ibid.*, p. 1019.

[6] *Ibid.*, pp. 1004-1005.

[7] *Ibid.*, p. 1020.

scettici su una filosofia che si afferma perenne nei suoi fondamenti e nei suoi valori ed è costretta a mutuare da un pensiero rovinoso per l'esistenza stessa della nostra civiltà [8] le categorie fondamentali con cui riguardare alla realtà che ci circonda.

Il Croce è invece duramente attaccato sul piano teoretico e non vi è una parola su quello che fu il suo alto magistero per il risveglio della vita culturale e spirituale italiana.[9] Che poi lo storicismo debba necessariamente risolversi per coerenza e sincerità nella priorità dell'economico [10] e il riconoscimento della storicità dei valori portare al relativismo spirituale ed al loro pratico annientamento pare postulato audace, perché non si capisce come non possa ritenersi valido ed obbligante ciò che alla mente ed alla coscienza morale storicamente determinate pare vero e bene, anche senza la sanzione dell'eterno.

Sempre di estrema modestia e spesso contraddittorio e confuso è il saggio in cui il Rota cerca di ridurre in un quadro sintetico il senso della spiritualità ottocentesca.[11] Sorprende in uno storico grave d'anni e di esperienza la grossolanità del procedimento con cui si materializzano in fattori di per sé agenti fuori della contingenza e della concretezza delle situazioni storiche i motivi ispiratori della rivoluzione francese.[12] In un processo partenogenetico libertà, uguaglianza e fraternità esprimono da sé per tutto il secolo XIX e, inesauste dopo tanta prole, nel primo cinquantennio del ventesimo, istituti, provvidenze e costumi nuovi, scavalcando indenni e intatte tutte le accidentalità di un fortunoso corso di eventi.

Delle coscienze individuali ci si ricorda solo per presentarci gli uomini dell'ottocento percossi dall'angoscia del nulla metafisico: « Angoscia, confusione, oscurità ideale, pessimismo appaiono i residui di ogni esperimento o filosofico o politico. Foglie di autunno ecco l'immagine cara ai romantici, ecco la fonte delle ispirazioni poetiche. La melanconia è il più denso sedimento di spiritualità in cui mette appunto radice il romanticismo.... » (ibid., p. 20).

La melanconia romantica cinse di sé pateticamente fedi e illusioni operose e costituì il segno di una partecipazione sofferta al dramma dell'umanità anche da parte di chi anelava all'eterno; la mancanza di discrezione nel fermarne i tratti e l'incapacità di riconoscerla — se non a parole — congiunta a ben altri e vigorosi impulsi deforma il profilo del secolo, che non vale a ricomporre l'esame di suoi più corposi aspetti, sempre episodicamente colti, non integrati e non intesi nel mutuo condizionarsi.

Una rudimentale distinzione classificatoria dinamizzata da una pseudo-dialettica meramente esteriore informa di sé anche l'*excursus* sulle vicende economico-sociali dell'ottocento, in cui, dopo gli esangui eroi wertheriani, vediamo finalmente emergere i volti dei capitani d'industria e degli agitatori sociali.[13] C'è nel Rota una specie di eloquenza curialesca per quel suo affannato evocar sulla scena la successione dei fatti e celebrarli e sospingerli via all'incalzare di altri sopravvenienti. Una concitazione mec-

---

[8] Questo pensiero « nato e sviluppato in Europa e per opera di europei, ma sostanzialmente espressione dell'Antieuropa, dentro l'Europa stessa, da parte di europei antieuropei » con « la perdita dei valori cristiano-cattolici comporta la rovina della civiltà occidentale », *ibid.*, p. 972.

[9] *Ibid.*, l. cit., pp. 1004-1005.

[10] « .... il marxismo ha il merito di essere più coerente e, diciamolo pure, più sincero: se Dio non esiste e non vi è immortalità dell'anima, se il mondo umano è fine a se stesso e il fine della storia (dell'umanità e di ogni singolo uomo) è nella storia stessa, se tutta la prova della vita si compie nella vita storica, se il premio dell'uomo è la terra e basta, allora l' ' economico ' o il ' materiale ' è il valore supremo ed autentico ed i cosiddetti valori spirituali non sono che sovrastrutture di una ' struttura sociale ', temporali e variabili con essa », *ibid.*, p. 1005.

[11] E. Rota, *Introduzione*; *Aspetti dell'età contemporanea*, vol. I, p. 13 e sgg.

[12] *Ibid.*, cap. I, a) *Quel che sopravvive della rivoluzione francese*; b) *L'anima dell'ottocento e la crisi della società contemporanea.*

[13] *Ibid.*, cap. IV, *Il problema sociale*, p. 62.

canica si sostituisce al processo del farsi della storia per mille e riposte vie confluenti e l'*animus rhetoricus* si inebbria a volte in un candido panegirico dei ritrovati della tecnica,[14] di dubbie glorie indigene, [15] di ambigui rinnovamenti spirituali. [16] Resi diffidenti dall'orianesimo delle sue astrazioni, si nota con piacere in un altro saggio dello stesso autore il distendersi dell'analisi storica in un più pacato e concretizzante linguaggio.[17] Non direi però che il concetto di libertà acquisti in chiarezza e coerenza per affermazioni contradditorie che compaiono a breve distanza,[18] così come la sommaria traccia storica è motivo di frequente perplessità.[19]

Nel fissare le linee di sviluppo del movimento liberale italiano si insiste troppo sopra il filone autoctono (*ibid., Il liberalismo italiano,* p. 1669), si deprime l'influsso della larga esperienza europea di uomini come il Cavour, si lascia in ombra l'aspetto largamente eversivo della sua opera di governo, volta a creare prima nell'ambito subalpino, poi nello stato unitario un nuovo equilibrio politico, economico e sociale. Un troppo fuggevole cenno e inficiato da troppe approssimazioni si fa della crisi del liberalismo di fronte all'avanzare delle masse, mentre si tace delle sue involuzioni reazionarie, delle coraggiose aperture dell'età giolittiana, del soprassalto di egoismo classistico del primo dopoguerra, quantunque quel periodo meriti lo studio più attento per una controversa tradizione storiografica (Croce, Volpe, Gobetti) e per l'attualità anche politica di molti problemi che esso pone. Anche la storia brevemente delineata dei vari liberalismi europei (p. 1667 e sgg.) mostra una certa sproporzione fra la parte fatta agli avvenimenti esterni e quella concessa all'evoluzione ideologica ed agli istituti giuridici e costituzionali. Non si direbbe poi che sia sempre colto il carattere peculiare dei diversi movimenti liberali, se si esce dalla genericità delle frasi fatte e da curiosi equivoci per

---

[14] Cfr. il sapore ottocentesco della celebrazione del vapore che, oltre a tutto il resto, ha reso « .... persino i nostri passi ed il sistema nervoso dell'individuo e del mondo, tutto ansante ed ansimante » a sua somiglianza; del giornale « il martire eroico, e nel suo martirio, quasi sconosciuto » della rapidità del nostro vivere, della lampadina elettrica (*ibid.*, p. 20).

[15] Cfr. per il francobollo postale « simbolo dell'unione di tutti col Tutto » ricondotto al « suo antenato » « il foglio busta, di invenzione totalmente italiana, dovuta al Governo Sardo fin dal 1818 » (*ibid.*, p. 48).

[16] « Il positivismo non era riuscito a chiudere le porte allo studio dei problemi religiosi e morali; questi ripresero il primato nelle coscienze. Alessandro Cappelli volle essere auspice e profeta di questa rinascita. .... Vedeva nel nazionalismo un segno di questo rinascere dell'interiorità ideale. Ed era certo una forza ideale quella che moveva l'Oriani a cercare Roma e l'Italia fra tanta soffocante mole di rivoluzione francese, ed il Corradini a ricercare le orme di Roma in Libia » (*ibid.*, p. 29).

[17] E. Rota, *Gli svolgimenti di due forze costruttive: liberalismo e nazionalità,* vol. II, p. 1665 e sgg.

[18] « Secondo alcuni, se la storia è storia della libertà, il liberalismo, che promuove o realizza la libertà, come energia creatrice dello spirito, come essenza medesima di ogni uomo, è la vita stessa della storia, la sua legge intima e profonda nonostante i contrasti perenni col principio di autorità, considerato quasi antitetico ad essa. E secondo alcuni, uno Stato non può che essere liberale appunto perché il liberalismo è la coscienza del processo storico nel suo divenire libertà. Ponendoci sul piano della storia vera, non di quella solamente pensata o voluta.... », dice come premessa ad una sommaria storia dello sviluppo obiettivo della libertà e dell'idea liberale (ibid., *Il liberalismo aspetti ed evoluzioni,* pp. 1665 e 1666); poi, quasi assumendo in proprio il concetto riprende: « La storia può essere vista tutta, dice il Croce, come storia della libertà: ossia come dramma a cui non mancano mai due attori, autorità e libertà. Ma questa acquista un compito fondamentale in Italia nel dare il passo alle energie innovatrici, fra le resistenze e le violenze dell'autoritarismo ufficiale » (*ibid.*, pp. 1666 e 1667).

[19] Cfr. ad es., la definizione di giacobinismo: « giacobinismo (è) .... il collocare l'individuo contro lo Stato, e lo Stato alla mercè dell'individuo, ossia.... negazione dello Stato medesimo costretto a limitarsi per rispettare la libertà, quindi a non essere » (*ibid.*, p. 1666), o le osservazioni sull'evoluzione dei partiti risorgimentali nel periodo post-unitario (*ibid.*, p. 1675).

cui si concede dignità dottrinaria ai sofismi con cui si giustificano tutte le reazioni e tutti i regimi autoritari.[20]

Del liberalismo tedesco (*ibid.*, p. 1708) si omette il travaglio dottrinale intorno al concetto di Rechtstaat, che, se implica una deviazione formalistica dall'originario impulso religioso e liberatore dell'idealità romantica di libertà, rappresenta un momento essenziale nella sua oggettivazione storica ed ebbe notevoli riflessi anche sul pensiero politico italiano, quando la Destra, passata alla opposizione, ebbe a porsi il problema dell'uguale applicazione della legge e della giustizia amministrativa nei confronti di tutti i cittadini, che dovevano essere garantite pur nell'alternarsi delle parti al potere in conseguenza delle vicende parlamentari.

I problemi che involgano qualche impegno di pensiero e non una esposizione declamatoria non sembrano del resto tentare il Rota in questa fase della sua attività e non si può raffrenare un moto di fastidio nel sentirlo celebrare con enfasi ditirambica nobiltà e splendori del nazionalismo italiano. Quanto di arretrato e torbido sedimentava nella società italiana e fece ironica vendetta trasformando in un'orgia di verbosità l'impresa più seriamente preparata di tutta la nostra politica estera trova in lui il giubilante apologeta: « .... l'impresa libica (1911) diede la sensazione di questi legami fra il passato ed il presente, e portò l'anima di Corradini ad una specie di esaltazione lirica. Se il nazionalismo, come egli andava ripetendo, è « una morale, è scuola di sacrificio, è un patriottismo, è il metodo di redenzione degli italiani dagli stranieri », era giunta l'ora di darne le prove: il senso iniziale di potenza racchiusa nella parola *nazione*, doveva manifestare la sua intima capacità di estrinsecarsi » (*ibid.*, p. 1772).

Come il poeta del Carducci i nostri nazionalisti scagliano beati il loro strale nel sole: « Il nazionalismo italiano ebbe sviluppo ed affermazioni positive. D'Annunzio fu il poeta dell'ora: le canzoni del mare sovreccitarono le energie nazionali sino ad una ' ebbrezza religiosa '. Mussolini divenne il condottiero: il nazionalismo è il ponte su cui egli operò il suo passaggio dal socialismo all'interventismo. Non ebbe più sosta! Si guardò molto in alto, si pensò tutto in grande, si smarrì il senso del limite. L'azione travolse il pensiero » (*ibid.*, p. 1772).

Sembra la loro — a stare al Rota — una ideologia che abbia perso il senso del reale per dissolversi nel mito, non che abbia subìto l'involuzione più sordida. L'Italia seria era qualcosa di più modesto e richiedeva un patriottismo di ben altro stile intellettuale e di altra moralità. Anche gli apoftegmi di politica attuale, giungendo a conclusione di un'analisi storica, dovrebbero essere criticamente ragionati.[21] Così come sono, restano petizioni di principio, professioni di fede scientificamente irrilevanti, superflue anche a definire la posizione dell'autore ormai per troppe cose evidente.

I *Lineamenti di politica internazionale* del Salvatorelli (vol. I, pp. 71 e sgg.) danno un nitido disegno degli avvenimenti dal 1815 alla fine del secondo conflitto mondiale

Il Salvatorelli nella sua vivace sensibilità storica ha potuto sottrarsi al pericolo cui soggiacciono le ricostruzioni condotte esclusivamente da un punto di vista politico diplomatico. In esse lo storico finisce spesso per lasciarsi prendere la mano dal ritmo serrato del gioco, dal fascino della schermaglia, da quella ingannevole luce di razionalità che investe gli avvenimenti costretti nelle formule della diplomazia. Già interpre

---

[20] Cfr. quanto si dice a proposito, seppur tra molte oscillazioni, riserve e contraddizioni, del Regime di Napoleone III: « .... la istintiva mentalità conciliatrice della Francia trova modo di stabilire un accordo teorico tra le due grandi rivali storiche, sostenendo che la libertà non può attuarsi se non con l'autorità e che solo quest'ultima rende possibile l'altra, purché adempia con sicurezza l'esercizio delle sue attività pubbliche » (*ibid.*, p. 1698).

[21] « Il nazionalismo americano sta creando un nuovo diritto internazionale che vuol essere utile a tutti, anche se un imperialismo dell'America del Nord si nasconde entro le sue pieghe luminose; ma è un imperialismo ideologico e dottrinale che rivela la volontà dell'America di vedere il mondo in istato di equilibrio politico » (*ibid.*, p. 1775).

tazione pragmatica del reale in una delle sue espressioni capitali e determinanti, la politica estera finisce allora per dissociarsi agli occhi del ricercatore dal mondo oscuro e complesso da cui la sua azione e la sua forza procedono ed a cui talvolta tendono demiurgicamente a sovrapporsi.

Quella restaurata continuità del circolo fra politica estera e le varie forme della vita sociale, che si ammira nella Storia dello Chabod, si avverte qui su un piano minore, come una accentuazione tuttavia significativa di un'esigenza cui lo studioso che non voglia fare storia « particolare » o meramente tecnica dovrà sforzarsi di soddisfare.[22] È segno di discrezione ed intelligenza storica in una ricostruzione che per la natura del tema assunto poteva indurre a schematizzare secondo linee di composizione meccanica la risultante delle forze in gioco, l'aver serbato ad ogni momento della storia tutta la ricca potenzialità di cui era pregno, senza niente concedere al determinismo ed alla suggestione di interpretazioni teleologiche.[23] Anche la definizione critica dei limiti di determinate soluzioni diplomatiche è condotta con vivo senso delle possibilità reali emergenti dalla situazione storica contemporanea. Non c'è mai una sforzatura avveniristica dei contorni nella individuazione delle carenze rivelate dalla diplomazia europea sia nella condotta delle normali relazioni tra i gabinetti che nelle solenni assise internazionali. Nel circoscrivere la validità di programmi, proposte, deliberati, il Salvatorelli muove da una geniale e lucida visione della realtà effettuale, quale poteva emergere agli occhi stessi dei protagonisti nel momento in cui si determinavano all'azione.[24]

Mentre al clima etico-culturale da cui muovono le grandi idee-forza destinate a mutare il volto del mondo il Salvatorelli rivolge in genere vigile e penetrante attenzione, meno rilevato forse di quanto meriterebbe, vi appare il peso assunto dai nuovi fattori dell'economia, che sia obbiettivamente che nei calcoli politici e nelle intuizioni stesse dei popoli sono venuti acquistando un'importanza crescente. La proporzione degli avvenimenti fissata con tanta sicurezza nella prospettiva europea e mondiale, subisce un'alterazione, del resto comprensibile, in rapporto alle questioni italiane, in cui la tendenza ad inserire nella valutazione critica una più larga copia di dati informativi porta ad un infittimento eccessivo della trama.[25]

---

[22] Cfr. in particolare le pagine sul clima ed i caratteri della restaurazione (p. 76 e sgg.); sulla crisi del 1830 (p. 86 e sgg.); sugli elementi che determinarono la crisi del '48 (p. 95 e sgg.); sul senso della comunità europea nella società liberale ottocentesca (p. 101 e sgg.); poi questa compenetrazione fra storia politica e storia etica e sociale si attenua.

[23] L'enunciazione di carattere metodologico in senso antideterministico, fatta a proposito del formarsi, consolidarsi e collidere dei due sistemi della triplice e della intesa antigermanica: « Questa nettezza di linee, che appare oggi a noi, quando guardiamo indietro gli avvenimenti in una visione complessiva, non deve far credere a nessun loro carattere fatale, come di anelli in ferrea catena. Vedremo anzi pur nella brevità dell'esposizione, come in ogni momento dello sviluppo si presentasse la possibilità di un'altra soluzione: la serie degli avvenimenti fu opera di libere volontà umane, e non ingranaggio di cieco meccanismo » (*ibid.*, p. 140); ispira tutta l'analisi del processo di sfaldamento dell'alleanza del 1882 e di lento delinearsi dello schieramento antagonistico (cfr. p. 162 e sgg.).

[24] Oltre alle osservazioni particolari cui riesce impossibile fare specificatamente riferimento, cfr. il paragr. « Questioni insolute » (dopo il Congresso di Vienna; p. 78 e sgg.); il Cap. II su l'equilibrio europeo susseguente alla guerra franco-prussiana ed i limiti della politica bismarckiana (p. 127); paragr. 14, « Questioni non affrontate » (p. 159 e sgg.), relativo al periodo 1890-1904, anteriore al definitivo cristallizzarsi dei due schieramenti e potenzialmente aperto ad una diversa soluzione delle aporie della vita internazionale; la radicale critica alla sistemazione della Europa scaturita dai trattati di pace che conclusero la prima guerra mondiale (p. 211 e sgg.).

[25] Cfr. in particolare il paragr. 14 « La questione italiana e la guerra del 1859 » (p. 107 e sgg.), e quello « L'unità italiana » (p. 109 e sgg.), e *passim* dove si tratta dell'Italia.

La genesi del primo conflitto mondiale, studiata con perspicuità ed acume dalle sue scaturigini remote, è vista fino all'erompere della crisi nel quadro delle contese di equilibrio tradizionali alla dinamica politico-diplomatica dell'Europa dell'ottocento. L'anima europea con cui lo storico guarda alla vicenda, lo porta a scorgere nella fatale consequenziarietà ideologica assunta dagli scopi di guerra col prolungarsi e dilagare della lotta, in uno con la tragica insufficienza delle potenze vincitrici dinnanzi ai problemi loro imposti dal successo militare, l'origine dei molti mali che travagliarono nel ventennio successivo la vita nel continente e condussero allo scoppio del secondo conflitto mondiale. La visione supernazionale agevola la identificazione e la critica del gretto spirito particolaristico di nazione e di casta in cui si immiserì fra le due guerre la vita dell'Europa e della mancanza di generosa idealità e di genialità creatrice specie nelle classi dirigenti dei paesi occidentali. Prevalgono nell'ultima parte e più ancora nella narrazione compendiaria dell'ultimo conflitto le linee di sviluppo della politica internazionale nei suoi rapporti estrinseci.

Duole che un uomo di alte idealità civili e di nobile intelligenza storica abbia ceduto ad un senso di ritegno di fronte alla problematica ideologica e rinunciato a darci un quadro della smarrita coscienza europea nell'ultimo trentennio e del suo ritrovarsi nell'atmosfera solenne e tragica di una guerra di religione.

L'articolo del Siebert sulla storiografia tedesca [26] è un magistrale saggio di storia della storiografia: può considerarsi per l'acume critico, la vasta ed organica ispirazione, l'identificazione sicura dei motivi teoretici e delle istanze pratiche a cui i singoli storici e le varie scuole si ispirano, una compiuta illustrazione del pensiero storico tedesco nel suo periodo di maggior grandezza e rigoglio. L'egemonia filosofica e culturale esercitata dalla Germania sul resto d'Europa per buona parte dell'età presa in esame, consente di attribuire valore universale all'esperienza storiografica tedesca, di fronte alla quale le singole storiografie nazionali restano su un piano angusto e talvolta grettamente provinciale. Il Siebert ha però un troppo affinato senso della storicità dei valori per non sentirne storicamente condizionata l'affermazione.[27]

Alla robustezza speculativa, alla capacità d'identificare le linee di sviluppo della problematica storiografica si accoppia una larga informazione, una singolare felicità di sintesi, una acuta sensibilità anche per i fattori d'indole irrazionale che confluivano in uno con le grandi idee nell'opera concreta dei vari storici. La passione per i grandi temi non fa dimenticare i progressi di carattere tecnico-metodologico realizzati dagli storici tedeschi, anche se essi vengono circoscritti nella loro importanza con un esatto senso della gerarchia dei valori.[28] La passionalità civile in un mondo fervido di pensiero e di aspirazioni contrastanti quale fu la Germania dell'800 influisce largamente sulla storiografia: storici piccolo-tedeschi e grande-tedeschi, cattolici e protestanti portano nella trattazione dei temi assunti l'urgere di una esigenza attuale.

L'ideale nazionale e statalistico, a cui, precorrendo e fiancheggiando il Bismark, una vasta corrente si ispira, reca a precoce fine la generosa ispirazione liberaleggiante degli anni intorno al '48.

---

[26] Ferdinand Siebert, *La Storiografia tedesca dell' '890 e del '900* (vol. III, pp. 235-334).

[27] « Le singole nazioni della comunità romano-germanica svilupparono ognuna, in determinate epoche, particolari energie creatrici, ed offrirono alla civiltà occidentale i più ricchi elementi culturali. Questa missione di guida spirituale si ripeté anche nella storiografia. Nella Rinascenza, l'Italia fu anche qui, come in altri campi, all'avanguardia delle nazioni; nel periodo dell'Illuminismo tale funzione venne svolta dall'Inghilterra e dalla Francia; mentre nel secolo XIX si affermò la storiografia germanica, che divenne maestra della storiografia mondiale. Non prima, se vogliamo astrarre dal genio di Leibniz, né dopo, la Germania ebbe e sviluppò tanta forza di energia creatrice spirituale, come nel tardo '700 e agli inizî dell' '800 » (*ibid.*, p. 236).

[28] Cfr. in particolare il paragrafo 5, *La scuola di Ranke ed il progresso dell'indagine critica del Medio Evo* (*ibid.*, p. 255 e sgg.).

La coincidenza hegeliana e rankiana fra spirito e potenza [29] induce ad una accettazione troppo corriva della identità dei termini e non è senza significato che il vecchio Meinecke all'indomani della seconda catastrofe riprenda in esame il problema dei rapporti tra spirito e statalità, riaffermando col Burckhardt la priorità dei valori « culturali » conculcati dallo spietato attivismo dei tempi nuovi.[30]

Il saggio del Siebert, per l'importanza del tema meriterebbe esame non solo più diffuso, ma anche più approfondito e puntuale di quanto qui non sia possibile farne. Sembra, ad esempio, per scendere ad un aspetto particolare, che non sia delineato con sufficiente rigore il carattere elusivo rispetto ai più impegnativi problemi filosofici e di credenza che la Scuola Storica presenta, non cieca dinanzi alla potenza dell'idea che nel concreto si realizza, ma restia a pronunciare quel giudizio di valore che è in definitiva l'unico giudizio storico possibile.[31]

Resta forse, fra tanti pregi, come difetto complessivo del lavoro la mancanza di una più solida ed agile innervatura che faciliti la comprensione dei vari momenti della storiografia tedesca nel loro significato e nei loro rapporti essenziali.

La Storiografia francese del Bourgin [32] promette nel titolo più di quanto poi non mantenga e si riduce ad una piatta rassegna bibliografica e dello stato degli studi storici in Francia, considerati sotto il profilo dell'organizzazione del lavoro. Nell'ovvia notizia propedeutica in cui si distingue fra erudizione e storia permane un forte residuo di mentalità positivistica per quell'imperniare la distinzione su un diverso uso del documento che l'una e l'altra farebbero, mentre si mantiene al margine la funzione critica e interpretativa del pensiero.[33] Del resto per le idee nella storia il Bourgin ha tiepido interesse e l'ossequio che loro presta talvolta è molto esteriore e convenzionale. Della storiografia della restaurazione, che pur con i difetti non lievi della storiografia poetica

---

[29] « Ma in sostanza è sempre con la lotta, con il conflitto di energie che lo stato è pervenuto ovunque a costituirsi in unità organica. E quest'energie entrano a loro volta in gara con altre forze, cioè altri stati. Con ciò Ranke perviene a riconoscere il primato della politica estera, con cui egli non intende esprimere alcun giudizio di valore, ma soltanto constatare un fatto. « La misura della sua indipendenza conferisce ad uno stato la sua posizione nel mondo. E gli conferisce anche la necessità di orientare tutte le sue interne condizioni verso lo scopo della propria conservazione ». Ranke non intendeva tuttavia spogliare lo stato di ogni contenuto spirituale. Per uno storiografo, come lui, che proveniva da una forte religiosità protestante, ed era impregnato di romanticismo e di idealismo, la potenza e le energie morali sono elementi indissolubilmente congiunti » (*ibid.*, p. 254).

[30] « La sintesi di Goethe e Bismarck, di spirito e potenza era, come per molti dei migliori della sua generazione antecedente al 1914, il suo ideale. Già da giovane si era separato dal partito conservatore ed avvicinato alle tendenze di riforma sociale di Friedrich Naumann. Dopo il 1918 prese parte convinta per la Repubblica di Weimar e la democrazia. Due guerre mondiali tuttavia gli hanno insegnato l'irraggiungibilità e la problematicità dell'unione di spirito e potenza, e così i suoi piccoli libri autobiografici, che costituiscono, nello stesso tempo, una fonte per la conoscenza della situazione della cultura germanica fino al tramonto dell'Impero guglielmino, finiscono con l'affermazione del primato dello spirito. Ottantaquattrenne, ha dato ancora una volta mano alla penna nel 1946, per indagare le ragioni della « Catastrofe germanica », accettando ampiamente il duro giudizio di Burckhardt intorno all'epoca bismarckiana, l'imperialismo e la meccanizzazione della vita, che avevano soffocato lo spirito » (*ibid.*, p. 323).

[31] Cfr. sul Rancke le osservazioni del Croce in *Teoria e storia della Storiografia*, Bari, 1920, 2ª ed., pp. 267-68, che il Vegas (F. Vegas, *Conclusione - Il problema Storiografico*, vol. III, p. 370 e sgg.) contesta e limita (p. 405, nota 14) sulla scorta del Ragionieri, *La polemica su la Weltgeschichte*, Roma, 1951, p. 45 e sgg.

[32] Georges Bourgin, *La Storiografia francese dei secoli XIX e XX*, vol. 3, pp. 129-168.

[33] « .... conviene fare qualche osservazione preliminare. Innanzitutto bisogna distinguere fra erudizione e storia; l'erudizione consiste nella ricerca e nella pubblicazione dei documenti in cui sono registrati i fatti sui quali si edifica la storia; la storia interpreta i documenti, li critica e li utilizza in vista della loro analisi, del loro confronto, e, per mezzo della sintesi, giunge alla spiegazione degli avvenimenti che essa racconta » (*ibid.*, p. 129).

e praticistica, per adottare la terminologia crociana, ha tuttavia concorso all'acquisizione di alcuni notevoli canoni di interpretazione storica, il Bourgin ci dà solo un cenno rapido e scolorito ed estremamente incerto nei criteri ispiratori. I riconoscimenti sono freddi, si mettono in rilievo i fattori intenzionali e passionali che in essa concorrono e si trascura di analizzare il positivo che nell'opera concreta dello storico si afferma come destinato a restare.

Disturba poi un certo indiscriminato accostamento di cose grandi e di notizie marginali, che mostra come l'abito dell'erudito e del bibliografo prevalga su quelli che dovrebbero essere gli interessi veri di uno storico. Le valutazioni più impegnative sono sempre estremamente generiche e guardinghe ed al senso del mutuo rapporto d'influenze e di contrasti che lega le opere di una età culturale si sostituisce un avvicinamento estrinseco, per cui al concetto dello sviluppo dialettico subentrano nessi puramente verbali (.... *ecco .... ecco .... poi....*).[34]

Il grande dramma del '70-'71 vien ridotto nei suoi riflessi storiografici ad un problema di organizzazione degli studi superiori ed al perseguimento di un metodo francese contrapposto al germanico.[35]

Così non si dà una spiegazione soddisfacente dell'accentuata « divisione cronologica »,[36] che, a differenze dell'italiana, la storiografia francese presenta negli ultimi decenni del secolo scorso e nella prima parte di questo, e di cui sembra debba forse ravvisarsi l'origine in un meno vigoroso pensiero teoretico in ordine ai problemi della storia ed in un interesse legato troppo all'organizzazione ed alla mentalità accademica.

Non si capisce neppure l'utilità di richiamare con una frase generica fenomeni storici rilevanti al solo fine di agganciarci in nota una filza d'indicazioni bibliografiche,[37] così come muovono il sorriso certi interrogativi senza risposta: « È per assecondare le idee dei difensori della civilizzazione mediterranea che accordiamo una particolare importanza al periodo storico che intercorre tra le guerre dei Medi e la conquista dei Romani? » (*ibid.*, p. 145).

Se il problema resta insoluto, può tranquillizzarci la pronta assicurazione che il risultato bibliografico non ne esce compromesso: « In ogni caso, Pierre Roussel l'ha descritta, sottolineando come l'ellenismo vittorioso sul più vicino Oriente, preparò la vittoria di Alessandro Magno, l'infiltrazione della cultura greca sino nel cuore del continente asiatico, e aperse le vie all'ulteriore espansione dell'Italia romanizzata » (*ibid*, p. 145). La pregnanza di interessi e la fine discriminazione di valore è attestata da certi trapassi: « A questo punto, sarà bene riferirsi alle opere pubblicate sulle origini del Cristianesimo sorto in un mondo agitato da culti e da misteri nuovi. Ma questo vorrebbe dire gettarci in un oceano bibliografico » (*ibid.*, p. 147).

La storia della storiografia delle varie culture europee riceve nella silloge una trattazione nel complesso adeguata all'importanza capitale del tema. La Francia, che esercitò un'influenza minore, ma non trascurabile, sul pensiero storico europeo per il prestigio della sua tradizione, per il suo peso politico, per il valore paradigmatico di

---

[34] Cfr. ad esempio *ibid.*, p. 133.

[35] « I dotti francesi avevano esagerato nel magnificare le qualità dello spirito tedesco; ed il dramma della guerra 1870-71 doveva disingannare coloro che avevano scorto al di là del Reno il vero metodo e la ' Gemütlichkeit '. Ma, anche prima che si avesse a produrre questa separazione intellettuale tra i due paesi, la Francia aveva già iniziata una specie di correzione, facendo uno sforzo per organizzare le ricerche storiche su basi serie » (*ibid.*, p. 135).

[36] Cfr. *ibid.*, p. 136.

[37] « Conquistato il Lazio, integrata l'Etruria, sottomessa la Magna Grecia, si apre il periodo delle guerre puniche e, con le conquiste, incomincia l'espansione economica, studiata da J. Hatzfeld e da G. Huvelin in ' Une guerre d'usure, la deuxième guerre punique » (1907). I Balcani sono dominati; come pure l'Asia-minore; l'Egitto è conquistato; poi la Spagna e la Gallia del Sud » (*ibid.*, p. 146); ad ognuna delle fasi storiche accennate seguono in nota le indicazioni bibliografiche sull'argomento. Cfr. anche a p. 147.

molti avvenimenti della sua vita nazionale, per le stesse qualità intrinseche della sua produzione storiografica, meritava un più illuminato e sensibile illustratore.

La conclusione del Vegas [38] riprende organicamente origini e sviluppi del moderno pensiero storiografico, con una preoccupazione più accentuata che non nel Siebert, data la globalità dell'assunto, per i nessi fra gli orientamenti generali della filosofia e delle correnti culturali e le concrete realizzazioni storiografiche. Nel Siebert c'è più l'individuazione precisa della particolare fisionomia assunta nell'ambito di una determinata posizione storiografica dai singoli storici e dalle diverse scuole, nel Vegas, che si vale largamente dell'ausilio e della guida dei più autorevoli e recenti studiosi della materia (Fueter, Croce, Antoni, Gerbi, Ragionieri), si sviluppano ampie prospettive culturali, senza che però si perdano di vista le note individualizzanti che caratterizzano in un determinato clima le opere e le personalità più significative. Il Siebert — si consenta l'insistenza del raffronto per essere il suo il contributo particolare più meditato, ricco e comprensivo per la natura stessa della materia — entra dopo una breve premessa in *medias res* ed i riferimenti si volgono più spesso ai filosofi dell'idealismo germanico che non a movimenti e personalità meno alte e suggestive, ma non per questo forse meno efficaci a determinare gli indirizzi della nuova storiografia dello storicismo.

Di notevole interesse, all'inizio del saggio del Vegas l'approfondita analisi dei vari elementi che concorsero alla genesi dello storicismo, dallo spiritualismo pietistico alla consacrazione della storia, intesa come processo religioso, da parte del Lessing, alle prime affermazioni di una concezione organicistica ad opera del Moeser e dello Herder.[39] Anche il limite della visione romantica di un chiuso mondo delle nazioni, obbediente ciascuna all'impulso primordiale del proprio genio e negata ad ogni esperienza contaminatrice del suo carattere originario quale si rivela nella tradizione, è segnato con sicurezza;[40] ne risultano evidenti le implicazioni conservatrici e reazionarie di ogni interpretazione storica, che non sia vigile a cogliere intorno alla positività del passato l'ombra del negativo che da ogni parte lo circoscrive e lo condiziona. Il problema è vivo ed attuale per ogni forma di storiografia ed in particolare per quelle che impegnino più da presso la nostra coscienza etico-politica. Il rispetto e la comprensione per ciò che fu, non possono mortificare a tal punto la funzione critica dell'intelligenza da smorzarne il mordente razionalistico; una certa intransigenza giacobina, che non inaridisca la pietà del passato, può infondere l'irrequietezza della religiosità sofferta alla nostra visione storica ed evita in ogni modo quelle incomprensibili fratture che anche nei maestri dello storicismo travolgono talvolta nella catastrofe la giustificazione ottimistica di tutta un'età.

Un nobile lavoro, rimasto incompiuto per la sopravvenuta morte dell'autore, è il saggio dedicato da Carlo Morandi all'idea dell'unità euorpea.[41] Un giovane, M. Adriani,

---

[38] Ferdinando Vegas, *Conclusione Il Problema Storiografico*, vol. III, pp. 369-481.

[39] *Ibid.*, p. 374 e sgg.

[40] « La nazione, quale appare nelle *Ideen*, è un organismo, fin troppo naturalisticamente condizionato (influsso del clima, invariabilità dei caratteri nazionali), costituente un'unità compatta e chiusa, insuscettibile di influssi dall'esterno (solo i caratteri ' genetici ' ed ' organici ' conferiscono allo sviluppo storico della nazione ». Tale unità trova espressione nel Volksgeist (lo « spirito nazionale »), sintesi vivente della cultura d'una nazione, ove confluiscono e s'integrano lingua, letteratura, religione, arte, costumi, istituti giuridici; il tutto radicato nella tradizione, che così diviene l'essenza stessa dello storicismo di Herder. Ma appunto per questa preponderanza ora riconosciuta al naturalismo, all'organicismo ed al tradizionalismo, lo storicismo di Herder si appesantisce, rinchiudendosi, per così dire su se stesso; sicché da esso potrà trarre ispirazione anche il romanticismo reazionario e conservatore, così come dall'altro aspetto dello storicismo herderiano, quello dello sviluppo, del continuo divenire, del progresso verso l'umanità, trarrà invece alimento il romanticismo liberale » (*ibid.*, p. 380).

[41] Carlo Morandi, *L'idea dell'unità d'Europa nel XIX e XX secolo*, vol. III, p. 1875 e sgg.

gli ha dato conclusione con indubbio vantaggio pratico, ma con una ineliminabile dissonanza per ciò che è chiarezza di concetti, proporzione degli avvenimenti, linguaggio stesso, così misurato e chiaro nelle pagine del compianto maestro. Il concetto di Europa vien perseguito alla luce di una sentenza del Michelet,[42] preposta quasi ad epigrafe della ricerca, dalla antichità greco-romana attraverso l'ecumenismo medioevale e quello umanistico, cristiano di ispirazione, ma ritrovante il suo nesso unitario nelle forme della cultura, non della fede; fino al cosmopolitismo settecentesco che allarga le prospettive della civiltà, ma differenzia per ciò stesso l'Europa dagli altri continenti; all'inveramento romantico dell'Europa nella confluente vita delle sue nazioni; al fervore religioso di cui il Mazzini animò un'idea nata come riflesso della meditazione storiografica o rimasta aspirazione vaga, ora per la prima volta posta come esigenza, se non dell'immediato operare, della propagazione apostolica, come luce e direttrice all'azione.

Unità storica quella dell'Europa ed unità in fieri, secondo il pensiero del Dawson [43] richiamato dal Morandi, che per parte sua precisa e ribadisce; « .... il nostro interesse si concreta sull'Europa come individualità storica, come entità spiritualmente e civilmente distinta, come una creazione armonica e fondamentalmente unitaria pur nella ricca gamma de' suoi differenti aspetti singoli e particolari. Ma è chiaro che i lineamenti i quali contraddistinguono l'Europa di oggi non possono essere i medesimi che diedero un volto all'Europa medioevale o all'Europa del XVI e XVII secolo; alcuni hanno perduto rilievo, altri nuovi si sono manifestati sovrapponendosi o fondendosi con i primi, e tutto ciò in un processo di elaborazione continua, di approfondimento e di affinamento, non di estrinseca mutazione o di rotazione meccanica ».

L'attenzione dello storico è pronta a spostarsi dal piano culturale ad altre forme in cui cristallizzi una consapevolezza riflessa dell'interdipendenza dei vari elementi del mondo europeo. Così la politica dell'equilibrio, spogliata di ogni astrattezza giuridica, viene seguita dalle origini attraverso il suo vario articolarsi nella dinamica delle relazioni internazionali.[44] A parziale correzione della tesi dello Chabod sulla genesi settecentesca della moderna idea unitaria della vita europea, il Morandi mette in rilievo l'apporto del romanticismo, che politicizza fortemente il concetto e tende a trasferirlo dalla sfera dell'utopia a principio operoso di storia.[45] Di contro alla concezione reazionaria, ancora ispirata al canone di un equilibrio politico-diplomatico, stanno da un lato i liberali alla Guizot e alla Michelet, attenti alla comunanza di tradizione etica, culturale e civile dei popoli del continente e al suo spontaneo e armonico svolgersi in una organicità di sviluppo, e dall'altro gli uomini della corrente democratica (Saint Simon, Mazzini, Cattaneo) convinti, sì, delle profonde radici storiche del loro ideale, ma altrettanto decisi a procedere in senso radicalmente innovatore per trasformare la struttura dell'Europa, modificandone l'assetto territoriale, istituzionale e sociale.[46] La seconda metà dell'800 vede, col declino di molti altri ideali e di altre fedi, illanguidirsi gli im-

---

[42] « Ce qu'il y a de moins simple, de plus humain et de plus libre dans le monde, c'est l'Europe ». « Così nella sua vibrante *Introduction à l'Histoire universelle*, il Michelet cui la libertà rinata nelle giornate di luglio ' avait donné des ailes ' » (*ibid.*, p. 1875).

[43] « Noi siamo talmente avvezzi a fondare la nostra visione del mondo e l'intera nostra concezione della storia sull'idea dell'Europa, che ci riesce difficile renderci conto dell'esatta natura di questa idea. L'Europa non è un'unità naturale, come l'Australia o l'Africa; essa è il risultato di un lungo processo di evoluzione storica e di sviluppo spirituale. Dal punto di vista geografico, l'Europa è semplicemente il prolungamento nordoccidentale dell'Asia, e possiede una minore unità fisica dell'India, della Cina, o della Siberia. Antropologicamente, è un miscuglio di razze, e il tipo dell'uomo europeo rappresenta un'unità piuttosto sociale che razziale. E anche nella cultura l'unità dell'Europa non è la base e il punto di partenza della storia europea, ma il fine ultimo e irraggiungibile verso cui questa si è tesa per più di mille anni » (cit. *ibid.* a p. 1878).

[44] Cfr. p. 1886 e sgg.

[45] Cfr. *ibid.*, pp. 1913-1914.

[46] Cfr. p. 1916 e sgg.

pulsi unitari: le dichiarazioni di principio si fanno più frequenti, ma più generiche e vuote, mentre gli istituti in cui dovrebbe realizzarsi una qualche parziale specie di vita associata, embrione secondo il concetto evolutivo di una più complessa individualità, scadono fin dagli inizi ad una funzione puramente strumentale.[47]

Mi sembra che sia sfuggita all'occhio pur così vigile del compianto maestro la diversione operata nell'orientamento europeistico della sinistra di un tempo dall'affermarsi del socialismo, cui mancò, per la nuova impostazione del problema politico e per la visione ecumenica della sua ideologia, l'esigenza di mediare le individualità nazionali in un superiore, ma non cosmopolitico, complesso organico.

Le ultime pagine del saggio dovute al Morandi hanno, pur nella loro lucida coerenza ideale, una vibrazione insolita: trascorre in esse un palpito di quella religione della patria europea che anima la storia del Croce. Più contenuto, dopo le prove recenti, nell'illanguidirsi della coscienza di Europa, il pensiero unitario vi si sostanzia tuttavia di virile fermezza: « La coscienza unitaria europea deve ancora tradursi in una forza capace di sommergere le frontiere senza distruggere i singoli valori nazionali. Già uno scrittore del Risorgimento, meditando sul legame della moderna civiltà europea e sul vincolo della comune civiltà degli antichi Greci, si poneva il quesito: « Come finì la Grecia? Come finirà l'Europa? ». La risposta è in noi, nella energia morale, nella saggezza politica, nella operosità concorde di tutti gli Europei (*ibid.*, p. 1937).

Il Bendiscioli porta nell'indagine storica insieme alla molta dottrina, la singolare mentalità di un cattolico non chiuso all'esperienza crociana.[48] Se il metodo della storia etico-politica non gli resta estraneo, permane in lui un residuo notevole di sordità e di resistenza ai valori della civiltà moderna e liberale, nei cui confronti, attraverso il rapporto dialettico che si istituisce, la positività del processo appare rappresentata dai tentativi di recupero, di adattamento e di risveglio dell'elemento « chiesastico », sia nelle sue varie confessioni e specificazioni organiche, che nelle espressioni più immediate e spontanee della vita collettiva ed individuale.[49] Manca in lui l'inquietudine ed il tormento di un'alta coscienza religiosa ed etica quale amiamo e riveriamo in uno Jemolo e da cui ci derivano, nel nostro ateistico cattolicesimo, suggestione e stimolo potenti per il pensiero e la moralità. Se per le cose ecclesiastiche può sembrare da parte di un laico « prosuntuoso e temerario discorrerne », a non essere immemori di certe supreme esigenze, che pure la Chiesa ha talvolta coraggiosamente riaffermato, paiono non solo gravi le deroghe che le supreme gerarchie hanno consentito e attuato alla difesa dei valori essenziali dell'etica cristiana, ma anche improntato ad indulgenza il giudizio che ne dà lo storico ed esegeta.[50]

---

[47] Cfr. p. 1928 e sgg.

[48] Mario Bendiscioli, *Chiesa e Società nei secoli XIX e* XX, vol. I, p. 799 e 953.

[49] « Così il liberalismo si affermò con le insurrezioni, preparate da associazioni segrete (carboneria) e rivoluzioni in sede politica....; attuò l'agitazione parlamentare, promosse le campagne di stampa. La democrazia nella società ' Giovane Italia ' del Mazzini valorizzò l'attentato politico, l'assassinio da parte del singolo come mezzo di educazione politica, come manifestazione di protesta quale mezzo per impedire che la gente si adattasse ad una situazione politico-sociale e questa si mitigasse e si rendesse tollerabile.... » (*ibid.*, pp. 867-868).

Anche se in genere l'atteggiamento dello storico è più pensoso e comprensivo, stupisce per angustia ed ingenerosità quanto qui si dice del « metodo » dei diversi movimenti achiesastici dell' '800, con una ripresa dell'infelice polemica della « teoria del pugnale », di derivazione moderata, ma assunta volenterosamente in proprio dalla pubblicistica cattolico-reazionaria.

[50] « Il regime fascista, instauratosi non senza l'appoggio di cerchie conservatrici cattoliche, se abbandonò da una parte l'agnosticismo laico, aprì un altro pericolo col suo riconoscimento della Chiesa in quanto realtà nazionale ed « eredità di Roma » e con la sua intenzione di integrare nel proprio sistema politico la coscienza religiosa e farla strumento del proprio imperialismo » (*ibid.*, p. 884).

« Quegli accordi infatti intendevano insieme riconciliare i cattolici temporalisti,

Par che la storia faccia ironica giustizia con i fallimenti più tragici o le più insostenibili coesistenze della mescolanza di religione e politica che si attua in modo singolare nella prassi concordataria. Il Bendiscioli mette nel debito rilievo come, ferme restando le « tesi », — secondo la nota posizione cattolica — in via di « ipotesi » la Chiesa si pieghi alle esigenze dei tempi e transiga per finalità pratiche con dottrine ed istituzioni prima fieramente contrastate: [51] la duttilità di Leone XIII induce ad un ampio revirement tutto lo schieramento cattolico, ma la permanente validità di molte affermazioni dottrinali ed il loro ricorrente affiorare nella teoria e nell'azione, oltre all'enorme risonanza che esso ebbe nell'opinione europea, meritavano al « Sillabo » un'analisi più diffusa (cfr. pp. 870-872).

Le critiche particolari che l'autore ne fa, sono precise e, pur nella cautela, pertinenti, meno esplicite quelle di carattere complessivo,[52] per quanto, lasciando alle tesi essenziali per il credente tutto il loro valore, egli potesse senza grave scandalo, attesa la dubbia natura dogmatica del documento,[53] sottolineare come la scelta delle proposizioni condannate, l'oscura allusività di certe altre, la modesta levatura dei testi da cui sono desunte, gli equivoci storici e teorici, la mescolanza dei principî eterni con la più labile contingenza, non facciano onore ad un pensiero che noi profani siamo abituati a considerare scaltrito e raffinato da un'esperienza secolare.

Nuoce al saggio del Bendiscioli, nella genericità sociologica dell'assunto, per cui la storicizzazione del rapporto fra i due termini è solo parziale e mai completamente risolta, l'indulgere ad una classificazione tipologica delle forme in cui la vita della società e dell'elemento « chiesastico » si attua.[54] L'utilità didascalica ed esemplificatoria del procedimento non lo riscatta in un lavoro storico dalla carenza di quel dialettico

---

specialmente stranieri, con lo Stato italiano ed i cattolici italiani, avversi al regime antiparlamentare ed antidemocratico instaurato con la minaccia di una azione di forza nel 1922, dal partito fascista, al regime stesso, in quanto contenevano l'impegno di garantire libertà d'organizzazione alla Azione Cattolica, quale partecipazione de' laici all'apostolato gerarchico. A questo intese pure più tardi nel 1933, nel pensiero della Santa Sede, il Concordato col Reich tedesco retto dal partito nazionale socialista controllato dalla destra cattolica e luterana » (*ibid.*, p. 908 e 909).

« La politica dei concordati co' governi iniziata nel dopoguerra è stata continuata: con esito però diseguale spingendo la Santa Sede a ricorrere sempre più energicamente all'azione indiretta. Così si ebbero i concordati col Reich tedesco controllato dai nazisti assieme alle destre (20 luglio 1933) ecc..... » (*ibid.*, p. 931).

« La Santa Sede ha poi cercato di superare difficoltà molteplici in diversi paesi con adattamenti alle richieste dei regimi, che salvaguardassero le esigenze della Chiesa almeno in linea di principio » (*ibid.*, p. 931).

C'è indubbiamente nella Chiesa l'esigenza di salvare l'esercizio anche ridotto della sua funzione carismatica, ma par duro al laico intenderla disgiunta da una affermazione risoluta e coerente delle posizioni etiche.

[51] Vedi specialmente a pp. 872-873 quanto si dice a proposito delle encicliche di Leone XIII (*Immortale dei*), del 1° novembre 1885, e *Libertas, praestantissimum* del 20 giugno 1888.

[52] Cfr. p. 872 dove ci si riferisce all'esegesi fatta con « finezza e pacatezza » dal Newman, per precisare « come debbono essere intesi quei documenti ed entro quali limiti abbiano valore dogmatico le affermazioni che essi contengono », seguendo il procedimento cui si era attenuto mgr. Dupanloup, e vicino, del resto, a quanto asseriva l'Antonelli nel definire il Sillabo, nelle sua lettera accompagnatoria, come una specie di prontuario (citata in *Il Sillabo e la politica dei cattolici*, a cura di G. Pepe, Roma, Capriotti, s. a., ma 1945, Introduzione, p. 25); resta comunque il problema della ripresa in forma tanto solenne e clamorosa di posizioni note, ma in qualche modo obliterate, della loro concatenazione sistematica, del valore del documento integratore di un'enciclica. Singolare comunque il riserbo degli elementi autorizzati ed autorevoli e il loro eludere ogni atteggiamento impegnativo in proposito.

[53] Cfr. per la dibattuta questione, quanto dice il Pepe, *op. cit.*, p. 25 e sgg.

[54] Cfr. in particolare la delineazione dei caratteri dello stato assoluto e delle correlative condizioni delle chiese a p. 799 e un po' dovunque negli squarci di carattere panoramico.

inveramento che deve condizionare l'istaurazione di ogni rapporto nell'interdipendenza dello sviluppo storico. La ripresa cattolica sul piano politico con l'avvento dei partiti popolari e delle democrazie cristiane (ora studiata nella sua genesi e nei suoi sviluppi dal De Rosa e dallo Spadolini) e la enorme capacità di pressione che mediatamente la chiesa esercita sulla struttura degli stati liberali, sono oggetto nel saggio del Bendiscioli di un cenno troppo fuggevole. Esse giustificano a posteriori la politica restrittiva del suffragio della vecchia destra storica e lasciano perplessi sulla sostanziale vitalità di istituti cui presieda uno spirito ormai troppo difforme da quella che li animò e li sorresse dalle origini.

Giustamente è messo in rilievo dall'autore come l'esperienza rivoluzionaria e del regime napoleonico inducesse le chiese nazionali a riguardare al papato come all'unico presidio delle « Libertates Ecclesiae », garantibili da una posizione di forza nei confronti degli stati solo attraverso un governo unitario della chiesa e una disciplinata adesione alla sua volontà e alle sue direttive.[55] Si può convenire sul carattere deteriore, dal punto di vista religioso e mediatamente civile, delle chiese nazionali subordinate all'autorità politica per il perseguimento di fini positivi; da rilevarsi però anche il carattere esteriore della rinnovata unità gerarchico-amministrativa, il rivolgersi della pietà soprattutto ad opere di soccorso e di apostolato, indice sì di fervore caritativo, ma anche di un impulso religioso esplicantesi in un campo troppo lontano dalle più impegnative prese di posizione; l'assenza, pur nelle rilevanti affermazioni pratiche, di ogni profondo rinnovamento della cultura e della spiritualità cattoliche.

Elementi tutti che rendono pensosi sulla natura e il carattere di una società religiosa che consuma un'esperienza ricca e promettente sul piano dell'attivismo mondano, ma che sembra languire per difetto di quel caldo e pieno empito di vita interiore di cui dalla Pentecoste lo Spirito dovrebbe essere prodigo alla comunità dei credenti.

Stretta intorno alla persona e all'opera dei Pontefici succedutisi da Pio IX a Papa Ratti l'analisi della politica vaticana condotta dallo Spadolini, s'informa ad una notevole organicità di visione ed a giudizi in genere assai franchi e spregiudicati.[56]

In queste pagine in cui è ripercorsa la storia della chiesa in momenti di gravissima crisi, l'autore dimette quel linguaggio vago e iniziatico di cui si compiace spesso nella sua attività di pubblicista. Un'osservazione da grammatico merita tuttavia il periodare dello Spadolini, che si dilata per paratassi con la propagazione di un'onda sonora: c'è stupore e talvolta fastidio per quel rampollare, senza una gerarchia ideale di valore e il chiarimento dei reciproci nessi, di una serie incalzante di proposizioni, che talora arrecano davvero nuovi elementi di giudizio e di fatto, ma più spesso si esauriscono nel virtuosismo di variazioni puramente verbali.[57]

---

[55] « Così nella difesa concreta dei valori della coscienza cattolica di fronte alla pressione dello Stato giurisdizionalista e laico rivoluzionario, « il centralismo » papale finì per ottenere la sua giustificazione e vincere le diffidenze delle superstiti eredità gallicana e febroniana », *ibid.*, p. 828.

Cfr. anch pp. 834-35 per un'illustrazione della nuova struttura e del nuovo spirito unitario della Chiesa cattolica.

[56] Giovanni Spadolini, *Lineamenti di politica del Papato (da Pio IX a Pio XI)*, vol. III, pp. 537-595.

[57] Come esempio tipico del periodare dello Spadolini vedi *ibid.* a p. 555: « Il prestigio del Papato era grandemente salito nel mondo; l'eco delle sue encicliche politiche, dalla *Diuturnum* (1881) alla *Sapientiae Christianae* (1890) si era riverberata nel mondo laico, nei circoli liberali, nel clubs democratici, aveva aperto nuove possibilità di collaborazione, aveva suscitato nuove visioni di accordo e di conciliazione, aveva risvegliato i mai spenti umori del cattolicesimo non conformista e non clericale; numerosi e molteplici i riflessi del suo manifesto sociale, la *Rerum novarum*, e affascinante la figura del ' Papa dei poveri ' che cominciava a delinearsi nella nuova agiografia sociologica e discussi da tutti gli angoli i programmi di riforma delineati dal Pontefice e ingranditi nel loro significato e trasformati nella loro intenzione e trasvalutati nella loro portata e rivissuti in una

Le linee maestre di sviluppo nella condotta suprema della chiesa appaiono fermate con chiarezza e vigore: c'è forse un'accentuazione teleologica nell'interpretare l'opera di accentramento e di disperata negazione della realtà moderna che caratterizza il Pontificato di Pio IX, qui vista in funzione, anche nel momento soggettivo, dei suoi futuri sviluppi remoti.[58]

L'abile e spregiudicata azione diplomatica di Leone XIII, evolvente da una cordiale e fiduciosa intimità cogli imperi centrali al *ralliement* con la III Repubblica e pur costretto infine a riconoscere nell'organizzazione del laicato cattolico e nell'incipiente proselitismo sociale le grandi forze di riserva, di integrazione e di recupero, si sostanzia di maggior consapevolezza della relatività e strumentalità di ciascuno di tali momenti per la riaffermazione del primato ecumenico: [59] in Pio IX, pur facendosi il debito conto delle moltiplici influenze che nella condotta di un pontefice si assommano e si compongono, par di ravvisare piuttosto l'erompere dell'esacerbata protesta di un'anima parimenti in rivolta contro gli eventi della politica quotidiana che contro le idee dominanti della sua età.

Lo Spadolini, che pure riafferma nettamente le posizioni della statalità e della coscienza laica nei confronti delle esorbitanze ecclesiastiche [60] e riconosce l'economicità machiavellica che governa spesso la prassi politica vaticana,[61] subisce, come altri laici addentro alle cose della chiesa, il fascino di quel mondo mutevole e saldo, uno e com-

---

forma di ' socialismo cattolico ' che seduceva menti e cuori, che gettava disorientamento e perplessità nelle stesse file rivoluzionarie; larga la risonanza delle sue iniziative intellettuali, dalla *Aeterni Patris* (1879) per il rinnovamento della Scolastica alla *Providentissimus Deus* (1893) » ecc. ecc.

[58] « Rifiutandosi costantemente di abbandonare Roma (nonostante i consigli di prelati influentissimi), Pio IX mostrava di comprendere che una rinascita cattolica sarebbe partita solamente da Roma e che solo Roma, sia pure la Roma ideale del magistero vaticano, poteva assicurare l'unità di tutte le falangi cattoliche inquiete, divise e ondeggianti, poteva scongiurare tutte quelle molteplici tendenze, economiche, geografiche, politiche che favorivano gli scismi, che guardavano alle chiese nazionali, che puntavano verso la riduzione del cattolicesimo a una ' cappellania degli stati '. Il merito storico di Pio IX (da un punto di vista cattolico) fu quello di aver compreso che la causa del Papato poteva essere salvata soltanto sul piano universalistico, sul piano della fede, e che nessuna combinazione diplomatica sarebbe riuscita a evitare il particolarismo degli Stati, a scongiurare il trionfo delle nazionalità, a prevenire il successivo definirsi e differenziarsi dei blocchi », *ibid.*, p. 544.

[59] Cfr. p. 545 e sgg.

[60] Cfr. sul piano dei rapporti fra stato e chiesa quanto si dice degli approcci Cerretti-Orlando nel '19 a Parigi e delle migliori condizioni a cui si sarebbe potuta risolvere la questione romana (p. 579); la critica risoluta e pertinente degli accordi lateranensi (p. 584); e, in una sfera di assoluto, il rilievo dato « a quell'aura di ieratica supremazia, di mistica solitudine, di evangelica assolutezza » di cui amò come pontefice cingersi Papa Sarto (pp. 565-566); all'inclemente esercizio del suo ministero pastorale (p. 568); alla ripresa delle sue pregiudiziali teocratiche da parte di Pio XI (p. 570 e 583).

[61] Cfr. a p. 549 dove si loda la « rapidità di intuizione » e la « spregiudicatezza di azione » che erano caratteristiche di Leone XIII: « .... Preoccupato di un solo problema, riaffermare il posto e il prestigio del Vaticano nel mondo, Leone XIII non arretra davanti a nessuna arditezza, non ripudia nessuna astuzia, non si impaurisce delle contraddizioni e dei pericoli e procede impavidamente sulla sua strada, alternando le concessioni diplomatiche al demagogismo sociale, la politica della *Duplice* con quella della *Rerum novarum*, le udienze agli ambasciatori francesi coi solenni ricevimenti dei pellegrinaggi operai » (*ibid.*, pp. 561-562); e lo schizzo del cardinale Rampolla: « Agli occhi del presule penetrante ed acuto, uomo senza schemi, senza falsi pudori, senza impacci ideologici e dottrinari, senza le restrizioni e le riserve mentali dell'« antico regime », la repubblica non era affatto un ostacolo di natura teologica, una barriera intrinseca ed insuperabile, la ragione di un indeclinabile *non possumus* » (pp. 556-557); e la delineazione della politica della Santa Sede verso gli stati sorti dal crollo della monarchia asburgica: « Col pragmatismo tradizionale della diplomazia pontificia con quel senso dei tempi che l'ha sempre distinta, la Segreteria di Stato non si fissò minimamente sulla difesa di vecchie posizioni od esautorate o superate » (*ibid.*, p. 578).

posito, che può agire sul piano della realtà effettuale ed appellarsi al trascendente e non conosce limite alla propria competenza diverso da quello che alla cattedra di Pietro piaccia segnare.

Come si è avuto un estetismo misticheggiante, sembra che una suggestione sottile si eserciti intellettualmente anche sugli storici della politica ecclesiastica e dei movimenti cattolici: l'interesse storiografico contemporaneo si orienta giustamente verso la indagine del « paese reale », ma nel comprendere le delusioni, i risentimenti e le istanze delle masse bianche, nel riconoscere la sostanziale positività del processo che porta ad inserirsi nello stato una sì larga parte degli elementi fino ad allora passivi o resistenti, non si possono mai abbastanza sottolineare le aporie ed i pericoli di un movimento cattolico a sfondo autoritativo e scarsamente autonomistico, — nonostante l'amore della pubblicistica bianca per le unità organiche — in forza della profonda inserzione del clero secolare nelle organizzazioni laicali, del loro scarso spirito di indipendenza dalle istruzioni pastorali, delle deboli tradizioni di vita pubblica ed associativa, degli stessi pesanti interventi dall'alto a contenere e reprimere. La crisi del partito popolare — qui troppo rapidamente accennata — dopo la sua rapida affermazione e il cinico sacrificio che se ne consumò [62] attestano quanto la struttura e l'influenza ecclesiastica possano non solo sugli orientamenti, ma sull'esistenza stessa di un partito cattolico in Italia. D'altra parte non si può a meno di guardare con profonda preoccupazione per i motivi sopra esposti, per la sostanziale estraneità della coscienza cattolica al mondo moderno, quando anche ne adotti pragmatisticamente forme ed istituti, per le stesse equivoche formule dell'interclassismo e dell'integralismo con cui si presenta sul piano politico-sociale, per la natura metapolitica della sua ideologia e l'immaturità dell'elettorato, ad una più decisa affermazione che risolva i superstiti vincoli della tradizione risorgimentale.

Mentre — come si è detto — non manca un'analisi diffusa della politica concordataria in Italia ed è assai finemente delineata la retraite vaticana dall'eccessiva intimità politica col regime fascista per un ripiegamento sul terreno giuridico definito dagli accordi lateranensi,[63] si desidererebbe un'illustrazione più ampia del tentativo di collaborazione col III Reich, della sua genesi e dei suoi riflessi sulla situazione parlamentare, sullo « status » dei partiti, la generale politica interna e le ripercussioni in campo cattolico.[64]

Meriterebbe forse anche un rilievo la natura peculiare dei rapporti che si stabili-

---

[62] Lo Spadolini attenua quasi come riflesso (vedi anche a p. 582) delle generali condizioni del paese le responsabilità vaticane: « gli accordi ed i contatti di vent'anni avanti, le prime alleanze clerico-moderate, le prime giunte d'intesa di Roma e di Napoli e di Milano, si riprodurranno in pieno di fronte alla formazione e all'avvento del fascismo, porteranno alla scissione del partito popolare, esautoreranno la politica di Don Sturzo, influiranno negativamente sullo stesso atteggiamento del Vaticano di fronte alla dittatura fascista e sulle successive collusioni di parte dell'Episcopato e del clero (*ibid.*, p. 581), cfr. per una ben più radicale, e documentata critica, SALVEMINI, *Mussolini diplomatico*, Bari, Laterza, 1952, p. 276.

[63] Dopo aver illustrato i motivi di dissenso episodici e profondi fra fascismo e chiesa, coi quali « la sorte stessa.... aiutò il Papa », sicché « i piani del ' clerico-fascismo ' non arriveranno mai a compimento e il sogno di riunire ' Trono e Altare ' si infrangerà nella stessa logica assolutistica e intollerante della dittatura » consentendo già uno sganciamento « pur attraverso amarezze e delusioni » dalle conseguenze politiche della conciliazione a partire dal 1931, finché si ripercossero sulle relazioni della Santa Sede coll'Italia gli effetti della politica dell'Asse: « Gli stessi rapporti col fascismo subirono da allora un mutamento sostanziale; ferma sulle posizioni del Concordato, che non cederà di un palmo neppure alla democrazia postbellica, la Chiesa rifiuterà di trarre qualunque implicazione politica dagli articoli del Trattato e tenderà a interpretarli sempre più nettamente e rigorosamente come la risoluzione di un problema antico, non come l'apertura di una collaborazione nuova » (*ibid.*, pp. 586-587).

[64] Al di là di quelle che furono le vicissitudini nei rapporti fra Santa Sede e III Reich il Concordato ebbe rilievo politico notevolissimo e costituisce con il Concordato italiano il massimo contributo, recato dalla Chiesa, seppure in parte per motivi dal suo punto di vista legittimi, al consolidamento dei regimi di destra in Europa.

rono in Italia fra lo Stato e la Chiesa, beneficiaria di una condizione giuridica quale mai avrebbe potuto sperar di raggiungere senza le necessità e le ambizioni che sospingevano la dittatura all'accordo. Mussolini che in quell'occasione si vantò ripetutamente di essere stato geloso tutore degli interessi dello Stato, subì arrendevolmente il ricatto della diplomazia vaticana e solo cercò di contenere con una pesante e grossolana pressione di polizia le più rilevanti conseguenze interne dell'eccezionale situazione di privilegio accordata alla Chiesa. Gli accordi si dovevano rivelare tanto più gravosi e compromettenti, quando le restaurate libertà politiche avrebbero permesso agli enti ed alle organizzazioni cattoliche di valersi dei diritti garantiti dalla legge comune e di sospingere, in forza della loro potenza politica, ad una interpretazione estensiva del protocollo concordatario.

Ad una diplomazia altrettanto sottile, educata e distante di quella che si coltiva nella Segreteria di Stato ed agisce come interprete delle direttive pontifice ci riportano le pagine dedicate dal Maturi al principe di Metternich, assunto per un felice, ma curioso arbitrio dell'ordinatore della raccolta tra i personaggi di *Storia contemporanea.*[65] Essenziale ad intendere il breve ed armonico saggio, in cui si delinea la figura del diplomatico-principe nella sua formazione mentale e nei momenti capitali della sua azione, è la nota bibliografico-critica, in cui l'autore, esaminando la varia fortuna del Metternich presso i contemporanei ed i posteri, si pone il problema del significato e del valore della sua opera cinquantennale.[66]

Alla limpida intelligenza storica del Maturi non sfugge quanto vi è di artificioso nella rivalutazione dell'equilibrio mitteleuropeo del Metternich, operatasi in conseguenza delle vicende degli ultimi due conflitti.[67] Vicino al Sorel nel limitare all'ambito diplomatico l'eccezionale rilievo della sua personalità [68] e nel sentirne in funzione esclusivamente conservatrice la prassi diplomatica [69] e gli stessi orientamenti all'apparenza più aperti nella politica interna e nell'amministrazione, argutamente scettico dinanzi alla tendenza dello Srbik a mutare quello che era istinto di politico, di gran signore e di aristocratico in una visione sistematica del reale, il Maturi lascia emergere dalla disamina delle diverse tesi una sua visione della personalità metternichiana, che colloca il principe sulla linea del pensiero conservatore settecentesco, lontano dagli invasamenti della reazione romantica, e con un'efficacia dell'azione limitata nel tempo all'intervallo fra le creste delle due massime ondate rivoluzionarie.

Non esaurientemente discussa di proposito la tesi dello Chabod, che fa del Metternich un continuatore della concezione classica del concerto europeo, capace di ricomporre nel proprio equilibrio anche le forze discordanti dei futuri stati nazionali, trova un'anticipata ed indiretta critica — in quanto valutazione positiva — là dove a proposito del Viereck si osserva l'impossibilità per un uomo della stoffa del Metternich e nella sua posizione di dare un contenuto nuovo e diverso alla chiara impostazione razionale delle formule in cui si inquadrava così bene l'equilibrio degli interessi e delle forze tradizionali.[70]

---

[65] WALTER MATURI, *Metternich*, vol. III, pp. 485-507.

[66] Vedi *Bibliografia critica essenziale*, p. 502 e sgg.

[67] È la tesi dello SRBIK, in *Metternich - Der Staatsmann und der Mensch*, Monaco, 1925; ripresa ora da PETER VIEREK, *New Wiews on Metternich*, in « Review of Politics », 1951, cit. ibid. rispettivamente a pp. 504-505.

[68] « Il n'était qu'un diplomate. Mais il était un diplomate de premier ordre, hors de pair en son genre et qui mérita de gouverner l'Europe tant que l'Europe mérita d'être gouvernée par la diplomatie.... » da ALBERT SOREL, *Essais d'histoire et de critique*, Parigi, 1883, cit. p. 503.

[69] Una riconferma che potrebbe sembrare di evidenza lapalissiana, se non correggesse quanto afferma il VIEREK (*op. cit.*), definendo il Metternich « An evolutionary Burkean conservative » (p. 505).

[70] « Nel 1848, afferma il Viereck, l'aristocratico Metternich ed il liberalismo democratico contenevano ciascuna una mezza verità, ma queste due forze si combatterono invece di collegarsi e su di loro vinse il nazionalismo, ma in quell'epoca (osserva

L'esposizione della politica metternichiana ha saputo serbare nelle pagine del Maturi una spassionata nitidezza ed una ammirazione tutta intellettuale per i momenti culminanti di quella eccezionale carriera; un riconoscimento ed un omaggio questo che, pur venendo da uno storico che si ispira ad un *ethos* tanto diverso, non sarebbe forse spiaciuto al vecchio arbitro della politica asburgica.

Le pagine del Cantimori su Lenin riescono a darci, specie sullo scorcio del saggio, il senso della grandezza epica degli avvenimenti e della statura dell'uomo che seppe intenderli e dominarli.[71] Il saggio, conforme all'indole raccolta e schiva dell'autore, non indulge mai al tono celebrativo e alla mozione degli affetti, ma la suggestione emana prepotente dalle cose narrate e il periodare vi si fa in crescendo più lucido e teso, nella consapevolezza costante della severità intellettuale e morale che il compito immane richiese.[72] La passionalità politica affiora, pur contenuta, nella cordiale adesione alle tesi polemiche che contrapposero l'artefice della rivoluzione russa alla socialdemocrazia europea, in una reciproca incomprensione delle rispettive posizioni ed esigenze storiche, che non può, a mio modesto avviso, esser risolta in sede storica con un giudizio unilaterale.[73] L'arduo compito di sintetizzare nella brevità dello spazio, da un particolar punto di vista, una figura storica ed un'opera gigantesche può considerarsi appieno riuscito; se mai resta dalla lettura come l'impressione di un immedesimarsi, pur nella rigorosa acribia consueta allo storico, con le posizioni ideali e pratiche illustrate, che non consente di cogliere, oltre alla ferrea logica interna del pensiero e dell'azione del Lenin, anche tutti i nessi con un momento storico che, se aveva negli avvenimenti di Russia forse il suo aspetto più rilevante, in essi certo non si esauriva. C'è in tutto il saggio un prepotente accentramento di tutta la realtà politica intorno alla figura del Lenin, che deprime e forse mortifica persone e posizioni diverse dalla sua, che, pur nella minore aderenza alla realtà effettuale, poterono esprimere esigenze in qualche modo vitali o portare sul piano obiettivo un contributo non trascurabile all'affermarsi ed al trionfare della rivoluzione.[74]

Le ragioni particolari di riserva e di dissenso come sempre accade nell'ambito degli studi, non possono far dimenticare la gratitudine per autori cimentatisi con ardui

---

il Maturi) non era possibile staccare il liberalismo democratico dal nazionalismo» (*ibid.*, p. 506).

[71] Delio Cantimori, *Lenin*, vol. III, pp. 693-716.

[72] A proposito del Congresso del 1903 in cui Lenin fece approvare, in difetto di ogni possibilità di normale vita democratica, l'articolo 1 dello Statuto che esigeva nell'adesione non solo il concorso di simpatia che si richiede al sostenitore, ma l'impegno del militante, il Cantimori osserva: «La concezione di Lenin era l'applicazione coerente del marxismo alla situazione russa: ed è uno dei momenti nei quali appare più evidente la sua grandezza, questo nel quale egli sa, attraverso la definizione e l'organizzazione del partito, render vivo, anche per quel mondo dallo svolgimento storico così differente, quel pensiero radicato nell'economia classica inglese, nella tradizione socialista francese e nella filosofia classica tedesca» (*ibid.*, p. 698), e in più tragiche circostanze quando dovette procedere alla conclusione della pace separata con i tedeschi: «La misura di Lenin rivoluzionario e uomo di Stato è data da questi terribili momenti, in cui dovette fare intendere al partito che il suo primo dovere era la conservazione della Repubblica sovietica in Russia, dove s'era affermata, ed il suo consolidamento; e che la politica estera non poteva fondarsi su speculazioni sulla rivoluzione mondiale, mentre il paese era devastato dalla guerra civile ora scatenata dalla furiosa resistenza delle classi possidenti, incoraggiate dagli agenti dell'Intesa» (*ibid.*, pp. 709-710) e gli ultimi paragrafi sull'intrapresa edificazione del nuovo stato.

[73] Cfr. in particolare p. 712.

[74] Così, a titolo di esempio, per il Trotsky si citano le lotte con Lenin nel periodo pre-rivoluzionario (p. 701), la sua resistenza all'idea della pace separata (p. 709), l'arbitraria rottura delle trattative di pace a Brest-Litovsk con le gravi conseguenze che implicò (p. 710), ma non si ricorda neppure fuggevolmente l'opera di riorganizzazione e di condotta vittoriosa dell'Armata Rossa da parte di quel brillante irregolare della rivoluzione.

temi o accintisi a dissodare terreni vergini. L'eclettismo della raccolta, che pur ne costituisce un limite, apre fortunatamente uno spiraglio anche a studiosi meno familiari ai cultori di studi storici; compaiono qui una monografia del Maravigna,[75] di notevole importanza, anche se in essa disturbano certi filosofemi marziali e un saggio del Gini,[76] di cui senza essere specialisti della disciplina, non sapremmo condividere alcune paradossali conclusioni, certi ingenui canoni di interpretazione dei rapporti internazionali, o l'incerto incedere fra l'esegesi storica del fenomeno demografico e il tentativo di teorizzazione delle sue forme più rilevanti.

Per il contributo del Leoni,[77] apprezzamenti e riserve non possono discostarsi troppo da quelli espressi dal Cantimori (vedi art. cit.), mentre riempie di ammirazione lo sconfinato campo su cui spazia la dottrina del Toscano [78] in ordine alla bibliografia ed alle fonti memorialistiche riguardanti la seconda guerra mondiale. L'importanza del contributo del Ritter [79] è stata messa in rilievo dal VALERI (*Regimi di massa e civiltà liberale* - « La Nazione Italiana » 9 agosto 1953) e merita anche di esser segnalato il profilo del Mussolini ad opera di Paolo Alatri,[80] uno dei nostri giovani storici più laboriosi e brillanti. Alcuni saggi dischiudono nuove prospettive storiografiche al comune lettore, come lo scritto del Tamborra sul Panslavismo,[81] che dà precisi contorni temporali e spaziali ad un termine di uso comune nella pubblicistica e nella letteratura storica, ma troppo indeterminato nella sua accezione generica per essere assunto a concetto interpretativo di situazioni concrete.

Il livello quasi sempre elevato dei singoli contributi costituisce un indice confortante dello stato degli studi storici in Italia, che si alimentano del confluire di correnti diverse e traggono dalla viva problematica degli ultimi difficilissimi anni una varia gamma di suggestioni e di stimoli. Al coraggioso e meritorio sforzo editoriale non si può che augurare un successo, che invogli a rivedere e perfezionare la silloge, rendendola uno strumento prezioso di lavoro per la nostre scuole e specialmente per i seminari di storia. Ci sono in essa indubbiamente difetti che derivano dalla troppa immediata attualità della materia, ma — in genere — il rigore scientifico che tende a dominare gli impulsi pratici, conferisce decoro all'insieme e riscatta anche quei luoghi in cui per avventura il pensiero non riesca ad impostare e risolvere storicamente i problemi.

Attraverso questa raccolta è una possibilità di magistero più largo che si apre a docenti talora insigni per dottrina, rigore intellettuale e devozione agli studi: pur senza rinunce all'abito critico, interesse e reverenza ne accolgono la voce, spesso calda e immediata alla memoria come ancora suonasse nell'aula, a rendere più accorato il rimpianto per chi scomparve a mezzo di un'operosa giornata.

ANGELO CORSETTI

---

[75] PIETRO MARAVIGNA, *Dalla guerra « convenzionale » alla guerra « totale »*, vol. I, pp. 677-790.

[76] CORRADO GINI, *I problemi demografici nei secoli XIX e XX*, vol. II, pp. 1583-1664.

[77] BRUNO LEONI, *Il pensiero politico e sociale dell' '800 e '900*, vol. II, pp. 1121-1338.

[78] MARIO TOSCANO, *Fonti documentarie e memorialistiche per la storia diplomatica della seconda guerra mondiale*, vol. I, pp. 531-590.

[79] GERHARD RITTER, *Le origini storiche del nazionalsocialismo*, vol. III, pp. 717-732.

[80] PAOLO ALATRI, *Benito Mussolini: nota biografica e bibliografica*, vol. III, pp. 759-796.

[81] ANGELO TAMBORRA, *Panslavismo e solidarietà slava*, vol. II, pp. 1777-1874.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

DISCUSSIONI STORICHE SULLA RESISTENZA

Sono trascorsi già dieci anni dalla Liberazione, nessuno ha lasciato passare quest'occasione senza una ennesima commemorazione e celebrazione, ma nessuno nel contempo può pensare a quell'evento come a qualche cosa da pietrificare in un monumento e non pensarci più, a qualche cosa di veramente passato. E questa diffusa sensazione contagia necessariamente lo storico, anzi è proprio questo, che di fronte a termini come fascismo, antifascismo, Resistenza, Liberazione, Italia prefascista, fascista, post-fascista si sente sempre meno sicuro delle periodizzazioni e delimitazioni prima accettate e vulgate. Gli anni passano, la lotta politica continua a svilupparsi e questi termini, fino a ieri pieni di un significato ovvio e indiscusso, questi concetti, fino ad ieri così chiusi e conchiusi nel loro contenuto ed ambito cronologico, si presentano in una nuova luce e in una nuova prospettiva. Fatti rilevantissimi come l'avvento o la caduta del fascismo e la Liberazione stessa quasi non sembrano più punti fermi e discrimini assoluti, acquisizioni definitive, risolutive e impregiudicabili, ma episodi di un unico processo storico ancora aperto, anzi ancora allargantesi e lontano dal suo culmine. Le moltissime cose accadute in Italia dal primo dopoguerra in poi perdono, quando sono viste all'ombra di quello che nello stesso periodo non è accaduto, quel rilievo tridimensionale, che sembravano avere. Che cosa è dunque e quando comincia la Resistenza? e che cos'è e quando comincia e quando finisce il fascismo? e la liberazione? e l'insurrezione armata? e le idee e i miti e gli impulsi che brandiscono quelle armi e spingono gli uomini alla lotta e spesso alla morte? che cosa questi uomini intendono difendere e che cosa distruggere? che cosa cambiare e che cosa conservare? e, soprattutto, quale è il motivo di fondo, il filo attorno a cui si legano tutti questi avvenimenti e a quale punto della storia d'Italia si attacca? Quale è la realtà che non si intende più sopportare e si vuole perciò modificare o rovesciare?

Tutte queste domande oggi si possono formulare da chi intenda narrare i fatti più recenti della nostra storia. Sono domande a cui sembra pronta una risposta, mentre in realtà è difficile oggi come oggi trovarne una. Attualmente la cosa più sicura è rifarsi, per la comprensione e la periodizzazione degli anni a noi più vicini, alla fine del primo dopoguerra, allargare il tema, di cui già gli storici si sono impadroniti, delle origini del fascismo e risolverlo anzi in quell'altro più calzante della crisi che investe tutto il paese a guerra finita, che mette in moto vecchie e nuove forze, svela la avvenuta distruzione di uno stato e pone tutti nella necessità travagliosa di crearne un altro. Ogni classe sociale, ogni coalizione di interessi, ogni partito, ogni protagonista di primo o secondo piano trova in questa prospettiva generale il suo posto più adatto. E in questo almeno lo storico e il politico oggi concordano, nella constatata non risolutività degli avvenimenti, anche i più clamorosi, e nella necessità di rifarsi per trovare un punto sicuro di riferimento a quella crisi non risolta. Questo rifarsi da lontano per attaccare però temi vicini, anzi presenti, è evidente nelle parole di un politico, che da politico scrive, nella prefazione che Ferruccio Parri ha scritto per *Una lotta nel suo corso* e che può assumersi come prefazione di altri due libri che hanno visto la luce negli stessi

mesi: *Guerra partigiana* di Dante Livio Bianco e *Disegno della Liberazione italiana* di C. L. Ragghianti.[1] Sono tre libri di diverso valore e di diverso contenuto, ma si riferiscono tutti e tre al Partito d'Azione e sono stati curati da uomini che nello stesso partito hanno militato, spesso con responsabilità di primo piano e in periodi dei più difficili. Tutti e tre costituiscono quindi raccolte fondamentali per intendere e narrare la storia di questo partito. Storia non facile per sé e per chi la dovrà comprendere. Nel mondo e nell'Italia sconvolta dalla seconda guerra esso appare come una meteora, luminosa ma di breve vita, riempie di sé tanta parte della Resistenza e poi sparisce, lasciando solo un tenue strascico. Ma quale è il vero significato di questa parabola? È la formazione eccezionale di tempi eccezionali, precaria e provvisoria quanto precarie e provvisorie sono le condizioni in cui gli uomini radunati attorno alla spada fiammeggiante, ereditata da Carlo Rosselli, agiscono, o nelle forme e nei modi labili di quell'azione e di quella organizzazione c'è una sostanza meno transeunte, in quei programmi e in quei propositi una aderenza alla realtà assai superiore al peso stesso che quel partito seppe darsi a liberazione avvenuta? Si tratta in sostanza di determinare non solo la parte che al Partito d'Azione spetta nell'opera della liberazione vera e propria, ma anche, anzi soprattutto, il suo posto e la sua funzione nella più vasta crisi dello stato e della società italiana dal primo dopoguerra, anche se cronologicamente assai più ristretto è il suo ambito.

Per Ferruccio Parri, uomo politico, che perciò guarda al presente in funzione del futuro, i temi e i termini fondamentali del dibattito, di cui visse si può dire, e di cui anche morì, il Partito d'Azione, sono gli stessi del travaglio che agita la rivoluzione antifascista, come egli la chiama, la coalizione di partiti cioè trovatisi d'accordo nella lotta contro il fascismo, ma in disaccordo, netto e profondo, anzi incolmabile, sull'atteggiamento da assumere verso l'Italia prefascista. Questa in effetti più che il fascismo è il vero termine di riferimento, il vero obbiettivo della lotta, la vittoria degli uni sta nella sua restaurazione, per gli altri nella sua definitiva demolizione:

> Nel travaglio del partito si rispecchia, esattamente, completamente, il travaglio di tutta la rivoluzione antifascista, che in Toscana e nel Nord-Italia, liberati dalle vecchie strutture, poteva operare *ex-novo*. L'esperienza dei CLN è fondamentale per questa gente che li sente come esperimento di autogoverno ed insieme di antigoverno rivoluzionario: e già si disegna l'allarme e l'opposizione della parte moderata, che sfocerà, dopo, nella ribellione contro i CLN. Il piano del contrasto era più ampio, poiché la parte, ed i partiti, che temevano i comunisti e le novità rivoluzionarie intendevano le vecchie strutture e gli ordinamenti dello Stato come una difesa ed una garanzia da salvaguardare, e quindi la restaurazione dell'Italia prefascista si poneva come sbocco logico della loro azione, mentre gli azionisti al loro fianco, non immaginavano una rivoluzione, una lotta, pagata con quella ecatombe di martiri, che non significasse un rinnovamento profondo della società italiana e della sua organizzazione statale, non ritorno al passato (p. XI).

> Volevano una rivoluzione, ma senza i comunisti e comunque non programmaticamente contro di loro. Ma quale poteva essere il programma di una simile rivoluzione? un programma di sovvertimento socialista o una serie di riforme realistiche, cioè commisurate alla capacità di assorbimento della società italiana? Parri, come ognun sa, scelse in un determinato momento, tale seconda prospettiva, ed oggi che questa stessa prospettiva è ben lungi dall'essersi attuata, spiega il dramma e la fine del P. d'A. come quello di un partito rivoluzionario chiamato ad agire in un paese antirivoluzionario,

---

[1] *Una lotta nel suo corso*, lettere e documenti politici e militari della Resistenza e della Liberazione a cura di Sandro Contini Bonacossi e di Licia Ragghianti Collobi, prefazione di Ferruccio Parri, Neri Pozza Editore, Venezia, 1954, pp. XVI-376; DANTE LIVIO BIANCO, *Guerra partigiana*, raccolta di scritti a cura di Giorgio Agosti e di Franco Venturi, Torino, Einaudi, 1954, pp. XXVIII-477; CARLO L. RAGGHIANTI, *Disegno della Liberazione italiana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 366.

obbligato cioè a non agire, il che per un partito politico è la impossibilità di vita. È questa una spiegazione da considerare autentica e quasi ufficiale, come quella dovuta alla figura più rappresentativa di quel partito, resta a vedere se poi spiega tutto. Resta comunque per Parri l'attualità di un programma, in cui si esprime l'esigenza profonda di un paese ancora in cerca della via d'uscita dalla crisi ormai annosa che lo travaglia. Il lettore, scorrendo i documenti raccolti nel volume, potrà valutare in scorcio

il senso e il dramma di questa straordinaria e gloriosa avventura ideale. Necessità di una rivoluzione in un paese antirivoluzionario: la mutazione si ferma alla crosta politica di una società non ancor democratica, che adagiandosi su un compromesso statico, al fascismo non sa sostituire che il paternalismo e l'illuminismo monocolo delle riforme spicciole; ed intende la Costituzione anch'essa come un compromesso statico. E sulla scia di queste riflessioni conclusive intenderà il valore attuale di questo dibattito e di questa lotta raccontata e testimoniata dai suoi attori. Poiché il problema della lotta politica italiana, per i democratici italiani, a dieci anni di distanza si pone ancora nei termini che il Partito d'Azione discuteva nel 1944. Chi non milita per una rivoluzione di classe, chi non milita per una conservazione di classe, chi milita per una evoluzione democratica come direttrice maestra della storia italiana anche di domani, può da queste pagine essere aiutato ad intendere come il tema di oggi debba essere la ripresa della liberazione incompiuta (p. XIII).

La liberazione incompiuta del politico è il processo di demolizione e costruzione apertosi in Italia con la fine della prima guerra dell'imperialismo. Quanto e come il P. d'A. si inserisce ed opera in questo processo? I documenti raccolti in *Una lotta nel suo corso* aiutano a rispondere a questa domanda. Diciamo preliminarmente e di passata che il libro riunisce lettere personali e relazioni, che sono veri e propri documenti integrandole però con abbondantissime note che esplicano e aggiungono particolari, notizie in gran numero, « comunicazioni » di C. L. Ragghianti e poi con una lunga appendice che comprende narrazioni di fatti e attività particolari. Ne risulta un insieme ricchissimo di dati tutti interessanti, ma, oltre gli inconvenienti da altri già lamentati nel modo di organizzare e distribuire documenti e note esplicative e di presentare i documenti stessi (cfr. recensioni di Giorgio Spini in « Rivista storica italiana », LXVI (1954) IV, p. 537, e di Carlo Francovich in « Il ponte », X, 1954, p. 1521) un siffatto insieme finisce coll'avere un carattere anfibio e per la narrazione che talvolta quasi sopraffà la documentazione, e soprattutto perché il lettore e lo studioso non capiscono a chi personalmente attribuire la responsabilità e l'origine delle moltissime e tutte importanti notizie raccolte in nota o in appendice, se all'editore o ai curatori o al Ragghianti, i cui ricordi personali debbono essere stati certamente la fonte non solo delle sue « comunicazioni », ma anche di molte altre note esplicative e integrative. Il libro comunque fornisce ricchissimi dati su due argomenti fondamentali per una storia completa del P. d'A., il dibattito ideologico che si accende fra i dirigenti già molto prima del congresso di Cosenza e l'attività e l'opera del partito in Toscana. Anzi le relazioni, che frequentemente il Ragghianti manda sulla situazione politica e militare della Toscana, trascendono di molto l'ambito del P. d'A. stesso. A proposito di queste relazioni è interessante non lasciar passare l'impressione che danno *post eventum* di obbiettività e soggettività insieme. Obbiettività per tutte le notizie accuratamente raccolte e riferite, soggettività per il modo di spiegare a volte e far conoscere l'atteggiamento di altri partiti: in relazioni circoscritte nel luogo e nel tempo si ripetono le critiche generali che sul piano ideologico gli azionisti muovevano a quelli, riducendoli necessariamente ad astrazioni. Questo si può spiegare con l'atmosfera rarefatta e tesissima entro cui gli uomini allora si muovevano, atmosfera in cui era naturale e necessario per essi seguire più che la guida di un'ampia e documentata esperienza (quante notizie si potevano raccogliere e quante comunicare e come, sulle moltissime che per una esauriente informazione erano necessarie?) i presupposti ideali, morali e programmatici in base ai quali essi agivano, e che poi erano l'unica cosa certa e sicura per chi e su chi percorreva una via, che presentava moltissimi rischi e nessuna possibilità di ritorno. Era una esperienza in cui ogni prova non aveva mai una riprova.

In questa atmosfera, in cui l'azione serve come testimonianza di una fede e insieme è la proiezione nei fatti di un pensiero passato o di un'aspirazione futura, e tende, attraverso l'obbligata anormalità dei modi, a ristabilire la naturale e regolare osmosi e contemporaneità fra pensare ed agire. va posta la disputa intrecciantesi nel 1944 fra Roma Firenze Milano sulla definizione socialista o meno del P. d'A. Era una disputa che poteva usare solo argomenti logici ed ipotesi, riferimenti ed esperienze lontane. L'immediato presente non era un'esperienza. Offriva solo minoranze elette in azione, perché le masse potessero liberamente parlare ed agire, era la lotta con tutti i ponti bruciati dietro, il futuro era solo nelle aspirazioni e negli ideali di chi lottava, il passato non solo era trascorso, ma per gli azionisti in particolare costituiva un'esperienza da rigettare in pieno e senza rimpianti. Non volevano l'Italia prefascista, sia quella che aveva governato sia quella che aveva subito. Che cosa volevano e come pensavano di realizzarla? I documenti raccolti nel libro, peccato che ne manchino due assai importanti non potuti ritrovare, rispondono in parte a questa domanda. Ma rispondono solo facendo vedere come e perché questa lunga battaglia dei punti, come la chiama Parri, finì solo con la fine del partito stesso. È il dramma del partito che si dispiega nei suoi termini. Per lo storico forse questo dramma si configura diversamente che per il militante. Lo schema storiografico del partito specchio della situazione italiana, strumento primo e specifico della necessaria rivoluzione italiana, che si spezza quando questa possibilità rivoluzionaria viene a mancare è suggestivo e non privo di utilità e quindi di validità. Il diagramma dell'azionismo accompagna con perfetto parallelismo il rivolgimento che dal crollo del fascismo porta allo stabilizzarsi della situazione postfascista, ma resta a spiegare sempre come e perché un partito che è vivo, attivo, instancabile, secondo solo al partito comunista, nel momento in cui la lotta politica si svolge in modi e con mezzi ad essa abnormi, la forza militare e la cospirazione, la lotta partigiana e l'organizzazione clandestina, che nella lotta può impiegare e profondere senza risparmio vite e forza morale e intellettuale, questo partito poi manca e s'impicciolisce nel momento in cui la lotta stessa ritorna nel suo alveo naturale e normale.

La causa del dramma, e del modo con cui si è sciolto senza risolversi, starebbe nell'insanabile contrasto apertosi fra i dirigenti sulla definizione programmática del partito. Eppure c'erano fra le fondamentali dissonanze altre note fuori tono e disarmonie da non trascurare. La scelta fra dissoluzione o conservazione dell'Italia prefascista aveva un terzo termine di riferimento, il comunismo. Questo appare evidentissimo nelle citate parole di Parri, ma per gli altri partiti resta da vedere quanto verso la restaurazione dell'Italia prefascista spingesse la « paura » e quanto invece una decisa volontà conservatrice contro le masse proletarie che ovviamente sarebbero andate verso il comunismo a liberazione avvenuta. Inutile dire quanto profonda fosse la frattura su e per questo motivo nel fronte antifascista e quale avvenire si preparasse al tema conservatore del comunismo minaccia alla libertà. Il P. d'A. comunque non indulgeva a queste paure assai significative, si opponeva a tutta l'Italia prefascista e postulava e perseguiva una rivoluzione e non una restaurazione, questa rivoluzione puntualizzava e definiva non rispetto al fascismo ma proprio al prefascismo e intanto abbozzava una politica comune con socialisti e comunisti. Ma il tema dei rapporti concreti nel presente (e in qualche caso anche per colpa dei comunisti si deve riconoscere) e nel futuro non era un tema pacifico. Diverso era il tono e l'atteggiamento di un Ragghianti, che operava e scriveva a Firenze, diverso, e diverse e moderatrici, il tono e le istruzioni che venivano da Milano, da Parri e Valiani.

Non su questo avvenne però la frattura, ma sulla definizione socialista del Partito o almeno di fronte al socialismo. Non era piccola cosa e si capisce come la discussione condotta prima fra alcuni esponenti durando ancora la clandestinità, ed è la fase documentata in *Una lotta nel suo corso*, abbia poi coinvolto tutto il partito al punto che tutti e ciascuno degli iscritti vi parteciparono. Oggi proprio tale discussione è superata dagli eventi, tuttavia resta importante per vedere quali erano i bisogni, i limiti, le aperture di un gruppo, che, finché agì e pesò sulle varie situazioni, mostrò di possedere

quanto una classe dirigente nel miglior senso della parola deve possedere, e che si può, con tutte le cautele e le riserve del caso, assumere a partito tipico della Resistenza e dell'antifascismo. Non è per puro caso o per la pressione di Lussu che la interminabile battaglia dei punti si combatté quasi esclusivamente attorno ad una definizione socialista o meno del partito. Tutti erano d'accordo, Lussu per primo, che non si poteva più riprendere una linea di socialismo riformista o massimalista. Ma al di là delle tendenze e delle esperienze più o meno fallimentari, c'erano le grandi masse che non erano coacervi amorfi di individui, anche se il termine con cui venivano indicate sembrava troppo greve, opaco, atono agli azionisti, che magari attribuivano alla *res* indicata le qualità negative del termine con cui si indicava, c'era una concezione classista e marxista della realtà e della lotta politica, che poteva anche non essere toccata dalle critiche alle tante esperienze condotte sotto il nome del marxismo. Si poteva, attraverso una critica ideologica e concettuale esercitata contro una ideologia e un concetto, liquidare un moto e una forza politica che tutto doveva far vedere come determinante nell'immediato futuro italiano e verso la quale qualunque posizione e apertura e disposizione sarebbe stata inoperante, se viziata anche dalla minima traccia di illuminismo e paternalismo? I « punti » di Lussu e i contrapposti « punti » di La Malfa visti alla luce di una simile domanda possono assumere una significanza diversa di quella che potevano trovarvi i contendenti nell'impegno della disputa. Riformismo borghese o demagogia socialistoide sono parole che passano di fronte ad una esigenza ben più forte e duratura. Si trattava in sostanza per il partito, al di là di ogni opportunità di sfruttare un mito ed un'insegna di grande suggestione, di definirsi di fronte e in quello che sarebbe stato il mondo nuovo che dalla rivoluzione antifascista doveva sorgere, mondo che per essere nuovo avrebbe dovuto avere come protagonista il popolo, ed il popolo reale e non quello dei romantici, un popolo di operai e contadini, e intellettuali se si vuole, che i moderni modi di produzione configurano secondo strutture che nessuna critica può cambiare. Ed era questa un'esigenza sentita anche dagli oppositori del Lussu, che nei loro programmi, nelle loro formule e definizioni si sforzavano di tener presente e comprendere questo nuovo mondo coi suoi abitatori. Per questo, per esempio, il Ragghianti parla spesso nelle sue lettere del P. d'A. come partito del lavoro e non manca mai di sottolineare in tutte le sue rassegne di aderenti al partito in modo particolare gli operai. Diciamo di passata che ancora oggi, e molto più allora, l'adesione a qualsiasi partito di un operaio autentico è particolarmente ricercata e, quando ottenuta, ostentata con molta soddisfazione. Segno dei tempi anche questo, e prova ulteriore che ogni religione ha i suoi feticismi, cioè i suoi modi di essere negata.

Questa disputa coglie il partito in un momento estremamente difficile. Impegnato a fondo nella lotta e nel compito che si era dato di unire e coordinare ai fini del rovesciamento del fascismo anche l'opera degli altri partiti, la liberazione lo coglie non alla sprovvista, ma nella impossibilità di mutare rapidamente modi e forme di attività e di organizzazione. Ha rami frondosi ma scarse radici. La lotta richiedeva altissima tempra morale, energia spirituale, capacità di sacrificio, dedizione assoluta, cose tutte di cui il P. d'A. aveva abbondanza, la liberazione chiedeva capacità di organizzazione capillare, attività minuta e oscura di proselitismo, favoriva soprattutto i partiti che avevano la scia di una tradizione non spenta o di un grande mito in cui inserirsi, o una organizzazione su cui appoggiarsi. La « masse » si orientavano spontaneamente verso partiti e miti, di cui gli azionisti avevano nascosto a sé stessi la grande forza viva definendoli come tradizionali o irrazionali o comunque superati per tante buone ragioni logiche e storiche. È il dramma del partito, che nella lotta clandestina aveva saputo sviluppare, e continuava a sviluppare al Nord, una grande energia ed aveva saputo avere un peso determinante ed a lotta finita, a normalità e legalità ristabilita, si vede ridotto a forza politica trascurabile. Questo dramma si rifiette subito nella lunga lettera che il Ragghianti dopo liberata Firenze scrive per Valiani a Milano. Debolissima la presa del partito in città, quasi nulla in campagna, i ceti medi stanno a vedere e aspet

tano. Necessario che facciano essi a Milano quello che non si è potuto fare nel Centro e nel Sud. Ma fare come? Mentre Valiani aveva parlato di accordo fra i tre partiti di sinistra, azionisti socialisti comunisti, il Ragghianti, per la debolezza del partito (che attribuiva alla tesi di Lussu) negava, « non possiamo provocare una rivoluzione che sarebbe poi presa in mano da altre forze politiche. Occorre quindi fissare i limiti della nostra azione, individuarci di fronte alla volontà e ai programmi politici degli altri partiti del CLN » (p. 240). Individuarsi secondo una formula « democratica radicale » esperimentata a Firenze, da rinvigorire con quella forza di cui il P. d'A. dispone a Milano, mancata invece a Firenze. È la rinuncia ad una istanza fondamentale del partito, il ripiegamento precipitoso su una posizione in cui il partito doveva necessariamente essere liquidato.

Ma nella lettera del Ragghianti, che non nasconde e non attenua nessuna delle delusioni che la liberazione porta agli azionisti, c'è solo una parte di quello che sarà poi a lotta finita. Intanto la lotta continuava ed il Ragghianti aspettava il vento del Nord. Con la lotta nel Nord apriamo un altro capitolo della storia del Partito d'Azione, quello senza dissensi e senza negazioni, senza dubbi e senza sconfitte, la lotta clandestina e partigiana, il volontario impegno di tutti se stessi, vita ideali e forze fisiche, di tanti che sono morti e tanti che sono sopravvissuti non certo per una cauta e pavida amministrazione dei loro atti e della loro esistenza. Molti dei documenti raccolti in *Una lotta nel suo corso* possono alimentare questo capitolo, ma in questo libro prevale nel complesso l'aspetto politico-organizzativo della lotta. *Guerra partigiana* di Dante Livio Bianco ci porta invece al centro della lotta militare. Questo libro, curato in modo esemplare da Franco Venturi e Giorgio Agosti, consta di tre parti, ciascuna delle quali ci permette di seguire la stessa vicenda da tre diversi punti di vista. L'insieme a lettura finita lascia nell'animo una impressione difficilmente dimenticabile. Si comincia con la narrazione di *Venti mesi di guerra partigiana nel Cuneese*. È uno scritto già noto, è la storia che Dante Livio Bianco tracciò nel 1945 delle imprese delle divisioni alpine G. L. nel Cuneese. Stesura provvisoria nelle intenzioni dello scrivente, da rivedere, correggere, ampliare, integrare con agio in un secondo tempo. Oggi nessuno può illudersi di poter aggiungere alcunché in meglio o in più a pagine, che non fanno la cronaca minuta di imprese pur tanto gloriose, ma fissano per sempre i moti di anima, i sentimenti, i concetti, gli ideali a cui si ispiravano e a cui obbedivano quegli uomini. Da esse risulta evidente l'essenziale natura di una lotta, nella quale l'eroismo quotidiano era superato e sublimato dal finalismo in cui e per cui ogni singolo atto veniva inserito e compiuto, dalla coscienza nitida e precisa che sorreggeva, guidava, nutriva ogni impresa. Era l'eroismo della volontà e dell'intelletto.

Nei *Venti mesi* parla lo storico, che ha saputo dimenticare se stesso nella obbiettività della narrazione. Dimenticare, anzi occultare sé stesso anche materialmente, per cui il nome di chi era stato tanta parte di quelle imprese non appare mai. E non appaiono tanti altri nomi. Anzi di nomi ne appaiono pochissimi, rispetto alle tante persone citate, quasi soltanto, se ricordiamo bene, di caduti. Era una specie di « riserbo partigiano-montanaro » che faceva tacere i nomi e indicare le persone col comando esercitato o le imprese compiute. Oggi questo particolare modo di significare le persone ha un altro sapore, non è un ripiego né un gergo valido per chi è dentro a quei fatti, è la giusta trasfigurazione dell'individuo da fatto anagrafico a centro di energia morale che si estrinseca nella ideazione e conduzione di un « colpo » partigiano, nell'esercizio di un comando. Ed anche questo contribuisce a dare intangibilità monumentale alle pagine dei *Venti mesi*.

Il *Diario* di guerra ripercorre dal 5 novembre 1943 al 19 febbraio 1945 le stesse vicende narrate nei *Venti mesi*. Ma nel *Diario* non ci sono valutazioni, solo fatti, anzi l'essenziale dei fatti condensato in un verbo, un nome. Il diario è uno dei generi letterari più logori e abusati, questo di Dante Livio Bianco è proprio una agenda in cui giorno per giorno appuntava per suo personale e privato ricordo spostamenti, colloqui.

notizie ricevute, imprese, quanto insomma capitava di fare al commissario politico di formazione partigiana che in questo impiego del tutto anormale e fuori dei ruoli metteva tutto l'impegno di chi era stato educato alla luce dell'attivismo ragionato di Rosselli e della « serietà » di Gobetti, e che in questa attività, volontariamente e coscientemente scelta, non faceva nessuna differenza fra il suo privato individuo e l'incombenza esercitata. Anzi, al di là del grandissimo valore di un pezzo che è rarissimo se non unico nella documentazione partigiana, è proprio qui tutta la suggestività del *Diario*, nella compresenza, che non è confusione né casuale accostamento, di annotazioni di fatti, diciamo così d'ufficio, e di stati d'animo, impressioni, condizioni fisiche personali. Quante volte appare la parola « stanchezza » e talvolta « Riposo. Noia. Malinconia » (p. 194). E pause distensive: « La sera, arrivo di Detto, e, poi, di Felici e Faustino: interminabili chiaccherate: veglia fino alle quattro e mezzo! » (p. 180). Sotto il 10 novembre del '43, i primi giorni o quasi di montagna, si legge: « Alle venti e un quarto sono a San Matteo, con una luna fredda e bellissima » (p. 144). Non appariranno altre notazioni così spiegate e distaccate, ma si sente in ogni pagina che gli occhi di Dante sono sempre aperti anche alla natura, che il suo sentire non si inaridisce nella durissima vita, anzi ne è un alimento, un sostegno.

Il *Diario* perciò è anche l'introduzione più naturale alle lettere, specie a quelle scritte a Giorgio Agosti, in cui affetto, stima e comunione di idee fanno tutt'uno. In ciascuna si trovano tante cose interessanti, tante notizie, tanto materiale di storia. Ma esse forniscono materia ricca anche ad una storia speciale, e fondamentale, della Resistenza, la storia non militare né politica ma semplicemente umana, cioè individuale ed universale insieme, fatta di sentimenti, di convinzioni, di educazone, di abito mentale, di volontà, di modo di fare e di esprimersi e di agire e gestire perfino, di gusti e tendenze e preferenze. Non però ad una biografia. Considerare *Guerra partigiana* una biografia di Livio Bianco, o comunque base documentaria per una biografia, sarebbe restringere troppo una individualità, che ha il rilievo che ha, proprio perché coi suoi gusti, il suo amore per la montagna e l'alpinismo, il suo desiderio di una vita agiata dedicata al lavoro e ornata di cose belle e di gusto, di una professione in cui esercitare il suo ingegno e la sua cultura, seppe e volle essere il protagonista di una avventura, che per lui non era straordinaria, né sportiva, né scindibile dalla sua vita privata, perché una vita non rischiarata da quegli ideali di giustizia e libertà per cui si è battuto non poteva essere degna. Ed erano quelli ideali universali. Né ci sentiremmo, sempre per timore di diminuirlo, di calcare più del giusto sul suo essere piemontese (cfr. Claudio Gorlier, *Elogio del Piemonte,* in « Paragone », VI, 62, febbraio 1955, pp. 58-65). È vero che il Piemonte ha due cose uniche in Italia, il Monte Bianco e la FIAT, è vero anche che Dante Livio Bianco non si spiega senza la Torino di Gobetti e di maestri come Ruffini ed Einaudi, come è vero che la passione per la montagna, tipica per un piemontese, fu preziosa per chi fu chiamato a combattere in montagna, ma non dimentichiamo che egli nella lotta politica e nelle imprese sportive tendeva a issarsi sulla cima e sugli ideali per spaziare liberamente. La sua piemontesità è parte ineliminabile del suo stile di vita, come la passione per la montagna ha riempito la sua vita e la sua morte, ma non facciamone un marchio di fabbrica, un brevetto esclusivo.

Per una storia umana della Resistenza c'è dunque dovizia di materiale in *Guerra partigiana.* Ma, naturalmente, c'è molto altro. Preziose le osservazioni del Bianco sullo spirito circolante nelle varie formazioni, sulla base politico-morale su cui queste si costituirono, sulle riserve morali cui ciascun tipo di formazione attingeva, sulla compattezza stessa e capacità di resistenza delle diverse formazioni, legate alla consistenza o esistenza di tali riserve ed anche all'abito mentale dei componenti e dei dirigenti. Può anche darsi che nelle osservazioni di Livio Bianco sulle formazioni « autonome » e sulle « politiche », sulla mentalità dei « militari » che componevano e conformavano le prime e su quella diversa dei « politici », che costituivano e configuravano materialmente e moralmente le seconde (vedi il capitolo: *Boves e Paralup. « Militari » e « politici »*, p. 19,

e poi le frequenti osservazioni sul fattore morale ideologico e politico della Resistenza cuneese nei *Venti mesi*) si faccia sentire un po' di parzialità o di eccessivo schematismo. Un termine poco calzante di Salvemini in una sua recensione a *Guerra partigiana* (G. S., *Quattro documenti* in *Il Mondo,* 1° febbraio 1955), l'« attendismo » dei militari che dopo l'otto settembre preferirono « tenere la fiaccola sotto il moggio » e di quelli stessi, che datisi al partigianato, rispondevano con la tattica di guerra caldeggiata, volontariamente o meno non importa stabilire, alla politica e alla volontà di Churchill e quindi della monarchia e di Badoglio, a Churchill legati per interesse di mera conservazione dinastica, ha provocato una serie assai interessante di precisazioni e messe a punto da parte di molti « autonomi », che hanno protestato e dimostrato di non essere stati né « attendisti » né « badogliani » (cfr. *Le formazioni « autonome »* in *Il Mondo,* 22 febbraio 1955 con lettere di M. Giovana, E. Sisto, G. Nicoletta, E. Serafino, D. Giacosa, scelte fra le moltissime pervenute al settimanale, e ancora: *Il termine « autonomi »* nel *Mondo* del 1° marzo 1955, che comprende lettere di M. Donadei, G. Racca, E. Martini Mauri ed una lettera di Salvemini che in parte ritratta il termine « attendismo » usato per gli « autonomi », in parte ribadisce le sue note tesi sulla politica churchilliana in Italia). Le vivaci proteste degli « autonomi » e la ritrattazione-precisazione del Salvemini hanno messo in chiaro gli eroismi, i sacrifici, le lotte durissime, e le vere e proprie battaglie campali degli « autonomi », non hanno potuto modificare la tesi del Salvemini sulla politica italiana di Churchill, sui criteri discriminatori con cui venivano eseguiti i « lanci » alleati ai partigiani italiani e sulla collusione fra monarchia italiana tramite Badoglio e politica churchilliana a tutto danno degli italiani. Ma la vivace discussione in fondo non ha toccato, anzi ha messo in ombra l'altro motivo già notato, che ricorre di frequente nei *Venti mesi,* del differente abito mentale che contraddistingueva formazioni « autonome » e formazioni « politiche ». Dante Livio Bianco nelle frequenti osservazioni, che abbiamo richiamato sopra, non ha fatto quistione di attendismo o meno, ha riconosciuto, o non ha negato, il contributo degli « autonomi », ha abbondato negli elogi e nei riconoscimenti a singoli capi e formazioni intere, ma il tema che ha impostato sulla differenza spirituale fra formazione e formazione, sull'*animus* dei partigiani, sugli sforzi dei commissari politici e dei comandanti più preparati politicamente per dare una prospettiva al rischio, all'eroismo quotidiano e al sacrificio di tutti i partigiani, di dare insomma al partigianato un senso e una funzione di perenne validità, di definitivo acquisto e sicuro progresso nazionale e popolare, un tale tema, dico, non può essere trascurato da qualsiasi storia della Resistenza, deve anzi di ogni storia costituire il motivo centrale.

Col *Disegno della Liberazione italiana* di Carlo Ludovico Ragghianti siamo già in un'altra epoca e in un altro momento spirituale. Dall'azione documentata da *Una lotta nel suo corso* e *Guerra partigiana* passiamo alla meditazione sull'azione. Una meditazione che però non si stacca completamente dai fatti, non si sente in coscienza di librarsi nel libero e indifferente cielo della storia. Il titolo stesso, « Disegno », è già una prova di misura da parte dell'Autore, che è un critico d'arte e sa quindi che un disegno non è un quadro, anche se spesso dei disegni dicono molto più di tanti quadri. In verità, fuori di metafora, il libro del Ragghianti ha una struttura complessa, in cui diversi elementi si intrecciano e si intersecano. Non alludiamo al suo articolarsi in saggi su singoli argomenti attinenti alla storia della Liberazione, ma piuttosto alla materia di cui il testo risulta quasi in ogni pagina: documenti inediti largamente riferiti in sunti molto particolareggiati, ricordi personali numerosissimi (l'A. è stato largamente involto negli eventi che rievoca), apprezzamenti e osservazioni che continuano e ripetono in parte posizioni e tesi sostenute dal Ragghianti partecipe e attore di quei fatti, in parte debbono riportarsi al successivo momento della più pacata meditazione e narrazione. Un libro di documenti, uno di memorie e uno più propriamente di storia si pigiano dunque nelle pagine di questo *Disegno* con risultati non sempre felici e forse non previsti dall'A. stesso. Prima fra tutte l'impressione che l'A. in persona, e solo lui, sia stato al centro

della « cospirazione democratica », ne sia stato anzi il punto di riferimento e il motore insieme. È l'effetto inevitabile della sintassi verbale di ogni pagina, che spesso e volentieri passa dalla oggettiva terza persona alla prima, dal narrare al ricordare.

Il primo saggio racconta *La vicenda del Comitato di Liberazione Nazionale in Italia*. Non segue la vita del CLN fino allo scioglimento, ma piuttosto cerca le cause della crisi del CLN stesso, e cioè della rivoluzione antifascista. Causa fondamentale di questa crisi fu per il Ragghianti la svolta politica impressa al PCI dall'arrivo di Togliatti, che accettò senz'altro di collaborare con Badoglio e la monarchia rompendo la solidarietà dei partiti antifascisti e vulnerando a morte l'organo del rinnovamento democratico creato e sostenuto soprattutto dal Partito d'Azione. Le *Premesse alla Liberazione italiana* sono le discussioni, le valutazioni, le decisioni prese a Firenze nei primi del settembre 1943 e soprattutto i piani abbozzati di azione politica e di lotta armata in quel primo congresso clandestino del P. d'A. Il saggio su *Politica e guerra di liberazione in un giornale clandestino* è costituito dal sunto di molti articoli, quasi tutti del Ragghianti, apparsi sul giornale clandestino del P. d'A. di Firenze *La Libertà*, articoli che volta a volta illustravano la politica del partito, il suo programma, un avvenimento. *Dal terzo ministero Badoglio al governo Parri* riprende il filo del primo saggio sul CLN. Segue una appendice che comprende un saggio su *Il Comitato di liberazione nazionale toscano come governo provvisorio e i suoi atti* e uno, assai lungo e impegnativo, su *Il Partito d'Azione, il suo programma, la sua storia*. È questo l'ultimo saggio del libro, ma poteva essere il primo, perché la funzione storica del P. d'A. è il perno attorno a cui tutto il libro ruota. Questa funzione per l'A. è preminente, anzi fondamentale. Se la liberazione ebbe qualcosa di positivo lo si deve al P. d'A., tutto ciò che la liberazione stessa non portò in senso democratico lo si deve al venir meno del P. d'A. stesso. S'intende che il termine « liberazione » ha per il Ragghianti un significato preciso, che si vede bene in una sua pagina in cui condensa la tesi fondamentale del libro. Premesso che la mutevole politica del PCI ha non piccola parte di responsabilità negli appigli di ripresa che offerse alle forze conservatrici con i suoi successivi atteggiamenti, presi non in funzione degli interessi del popolo italiano ma degli interessi contingenti della Russia sovietica, continua: « In questo senso, si può affermare veramente che il dramma del Partito d'Azione fu, in una notevole misura, il dramma stesso della democrazia e del rinnovamento italiano. Il Partito d'Azione riuscì a mantenere la guerra di liberazione entro i limiti di una guerra solidalmente nazionale e democratica, che avrebbe potuto prolungarsi nella riforma profonda della società nazionale. Riuscì ad evitare che la guerra di liberazione non diventasse monopolio comunista, od avesse un esito comunista, come in altri paesi. Riuscì a creare ed a mantenere tenacemente quelle condizioni che portarono al rinnovamento istituzionale. Ma la sua stessa crisi interna alla fine della resistenza, il suo sfasciamento non sul tema della capacità di assicurare il rinnovamento concreto delle strutture politiche economiche e sociali italiane, ma sul tema « ideologico », che politicamente significava nel fatto il riassorbimento del partito fra le forze politiche tradizionali, e soprattutto la fine dell'iniziativa per la sinistra democratica, segnò la conclusione della parabola trasformatrice ». Dopo la dissoluzione l'iniziativa della sinistra passò ai comunisti, che però, legandola alle ragioni della diplomazia sovietica « la ridussero soltanto alla possibilità di un'insurrezione coincidente con un intervento russo ». Non fu più possibile ricuperare alla democrazia questa « forza realizzatrice » espressasi nel P d'A. e perduta per sempre, inevitabile quindi il consolidamento delle strutture economiche, giuridiche, burocratiche conservatrici (p. 36). È inutile tentare una confutazione di una tale tesi, che si fonda su diversi postulati assunti senz'altro come validi ed ovvi. Un postulato è l'assoluta, innata, ineliminabile antidemocraticità del comunismo, uno è che il P. d'A. abbia esercitato con prevalenza assoluta l'iniziativa di sinistra passata dopo e solo dopo al PCI, uno è che non si possa né si debba proporci il quesito se per avventura il P. d'A. sforzandosi di mantenere nell'orbita del CLN partiti come il liberale e anche il democristiano non abbia favorito, senza proporselo e

senza volerlo, il costituirsi di posizioni di resistenza e difesa per le forze e gli interessi conservatori che oggi dominano la vita italiana.

Quanto alla storia del P. d'A. in particolare, essa coincide per il Ragghianti con quella del gruppo di destra che uscì dal partito al congresso di Roma. L'uscita di questo gruppo segnò la fine del partito. Anche se formalmente continuò ancora ad esistere per qualche mese, la sua ragion d'essere, la sua funzione di « partito della rivoluzione democratica italiana » era cessata con l'8 febbraio 1946. Ed anche questa è un'opinione che bisogna lasciare tale e quale.

Una cosa c'è da osservare però su queste tesi del Ragghianti, che esse mostrano come l'A. del *Disegno della liberazione italiana* in sostanza non sia andato molto oltre la posizione personalmente assunta in quell'ormai lontano 8 febbraio 1946, quando la minoranza di cui faceva parte uscì dal partito. Comunque, queste tesi e valutazioni riprese e ripetute ancora costituiscono come la larga trama concettuale che raccoglie una gran quantità di notizie, moltissime ignorate finora, tutte molto interessanti, e per questo il libro non può essere ignorato. Non sarà accettato come storia della Liberazione, ma è essenziale alla documentazione di questa come di quella del P. d'A.

Per quest'ultimo in particolare, i tre volumi di cui si è discusso finora offrono materia abbondante e preziosa per una sua storia. Il panorama della lotta partigiana deve essere completato, per la lotta politica, i molti documenti riassunti e ricordati forse potrebbero ancora costituire oggetto interessante di pubblicazione non solo a fine di documentazione storica, ma anche di riflessione politica. Appare già evidente comunque che non si può concepire una storia del P. d'A. che non fosse inscindibilmente connessa con quella della liberazione in generale, che d'altro canto questa stessa storia risulterebbe molto limitata e parziale se circoscritta nei limiti cronologici della fondazione e della dissoluzione del partito e che, come la liberazione non avrebbe un senso se non inserita nella vasta crisi che investe l'Italia alla fine della prima guerra mondiale e se non concepita come sforzo di soluzione positiva in antagonismo con una negativa violentemente imposta a vantaggio di determinati e ormai ben individuati ceti e interessi, così il pensiero e l'opera degli azionisti non potranno essere compresi e illuminati adeguatamente se non ricongiunti direttamente alle riflessioni ed esperienze politiche e politico-culturali, di cultura militante, sviluppatesi in Italia dal primo dopoguerra. Una storia della classe dirigente italiana in quest'ultimo trentennio dovrà necessariamente occuparsi a lungo degli azionisti. Il temporaneo coagularsi in una organizzazione politica regolare di uomini, fermenti ideali e politici di diversa provenienza e formazione politica e culturale non deve nascondere il moto più vasto nel tempo e nello spazio di un settore importantissimo della *intellighenzia* italiana.

Col limitato e a volte ingannevole senno del poi ed insieme con la necessaria riserva di provvisorietà su un giudizio espresso di un moto ancora in atto, anzi ancora aperto tanto da non sembrare affatto avviato alla conclusione, si può oggi asserire questo, che gli azionisti hanno fortemente e chiaramente sentito e ragionato la crisi di fondo che sommuove lo stato e la società italiana da ormai quaranta anni, che di fronte a tale crisi e nel momento in cui tutto era possibile o per lo meno sperabile hanno imboccato decisamente l'unica via risolutiva, quella del rovesciamento delle vecchie strutture e del loro rinnovamento, della rivoluzione per dirla con un termine troppo impreciso, che però si sono dispersi quando la nuova situazione, pur creata in non trascurabile parte dalla loro opera e dai loro sacrifici, li richiamò bruscamente sul terreno più naturale della lotta politica, quella in cui si muovono e vincono i gruppi dirigenti non solo meglio dotati intellettualmente e moralmente, ma anche appoggiati e indissolubilmente legati a grandi forze popolari e che la loro dispersione questo ha avuto di positivo almeno, che ha dimostrato come non si può conciliare l'antitesi rivoluzione-riforme, perché queste ultime comportano sempre, incessantemente un elemento di restaurazione. Non si può dire oggi, in termini assoluti, se la diaspora degli azionisti sia stata un bene o un male, un passo avanti o un arretramento, si può dire però che il piano « ideo-

logico » su cui avvenne la frattura, velò e mise in sott'ordine quell'altro della forza politica indispensabile per la realizzazione di qualsiasi programma di riforme o di rivoluzione. L'attualità politica dei libri di cui è discusso sta proprio nella possibilità, che essi offrono a tutti coloro che si interessano ed aspirano alla democrazia, di un bilancio e insieme di una ripresa della riflessione dal punto in cui quella frattura, che ormai è passata alla storia, l'ha lasciata.

GIOVANNI COTTONE

IL PRESIDENTE GRONCHI NON HA AVUTO BUONA STAMPA *

« La c'è la Provvidenza, la c'è! », abbiamo pensato assistendo alla televisione alle sedute del 28 e del 29 a Montecitorio, e abbiamo ripensato poi, avvenuta l'elezione del toscano Gronchi, il quale manzonianamente a Scelba che gli augurava l'aiuto del Signore ha assicurato di sperare nell'aiuto della Provvidenza. Se c'è stata un'occasione in cui i figli delle tenebre siano stati confusi questa è stata proprio l'elezione del 29 aprile. « Non c'è niente di nascosto, che non abbia ad essere scoperto, e niente di occulto che non venga ad essere conosciuto. Perciò quanto avete detto all'oscuro, sarà detto nella luce, e quel che avete detto all'orecchio nel segreto della camera sarà bandito sui tetti ». Da buoni democratici, sinceramente alla ricerca per giornali di ogni colore di quell'unità di côr che ci si aspetta nei momenti in cui la politica dimentica gli affetti delle parti per commuoversi negli affetti certo più universali della patria comune, abbiamo seguito le pagine quotidiane del 27 e 28 aprile, e poi del 29 e del 30 e del primo maggio, ma ci è mancata la soddisfazione legittima per quella comunanza di sentimenti, che non c'è stata, e ci siamo dovuti contentare di una gioia minore, e molto meno nobile, senza nostra colpa, quella di contemplare la faccia e i contorcimenti dei predetti figli delle tenebre, e che regalano le tenebre agli altri. Il nome di Gronchi era quasi taciuto fino a tutto il 29 aprile, « come si fa delle orribili cose »; quando poi la terza votazione si è conclusa nel modo che tutti sanno, con 281 voti al presidente della Camera, e non certo voti di « benpensanti », allora il nome ignorato ha cominciato ad affiorare, ma per essere deprecato, quasi per invocare che il Signore allontanasse il calice amaro dai suoi fedeli. Non occorre fare nomi di efemeridi ripiene di illusorie speranze: tolti i giornali della sinistra, tutto il resto della stampa italiana era all'unisono con variazioni sullo stesso tema. Ma poi è successo quello che è successo, il calice amaro (non ci riferiamo qui naturalmente al bicchiere di *Cynar* che è stato con scherzo irriverente offerto al presidente del Consiglio) non è stato allontanato; anzi gli interessati hanno dato prova di spirito di sacrificio notevole, facendo in modo di sorbirselo fino alla feccia. L'insistenza sul candidato dei benpensanti, e quella del candidato stesso, era degna di miglior sorte, ed ha mostrato cecità politica assoluta nel candidato, che è uscito dall'arringo completamente bruciato, e nei suoi elettori, che hanno fatto di tutto per bruciarsi anche loro il più possibile, e per rivelare al paese e allo stesso presidente eletto la divisione che regna nel campo di Agramante, con la commedia, o la farsa, degli inviti alla « desistenza » ad un candidato, che giustamente e correttamente si è difeso da questi attacchi inconsulti, dicendo che non poteva, se non altro, desistere da un atteggiamento del quale né lui né i suoi attaccanti avevano nessuna responsabilità.

D'altra parte, dalla parte dove i benpensanti pongono coloro che come « nemici di Cristo » vanno da tempo, indisturbati (non troppo indisturbati, veramente) seminando zizzania tra il popolo italiano, dopo la grande affermazione di Ferruccio Parri, e la sua

---

* Queste righe furono scritte fra il 30 aprile e i primi due giorni di maggio, nell'emozione, comune a tutti gli italiani onesti, suscitata dagli avvenimenti di quei giorni.

nobilissima e sincerissima dichiarazione di rinuncia, l'attesa di un voto che in qualche modo, al difuori delle discordie ufficiali, indicasse l'orientamento del partito di maggioranza (la designazione dell'indipendente Merzagora aveva mostrato fin dal primo scrutinio di non aver nessun valore di fatto), poi la votazione dei socialisti per Gronchi (e chi non ha pensato in quel momento alla coerenza del partito che imposta la sua battaglia sull'apertura a sinistra?), e infine la votazione plebiscitaria delle sinistre per il neo-eletto. Il partito di maggioranza, dopo aver tentato in tutti i modi, con tutti gli argomenti, con tutti i suoi uomini, di evitare questa iattura, ha fatto di necessità virtù, ha cercato di salvare la faccia (e nessuno oserà dire che ce l'ha fatta), e ha votato anche lui per il candidato del Parlamento, non compatto nemmeno questa volta, fortunatamente, perché proprio non ce lo vediamo un Gronchi eletto coi voti del vicin suo grande (nel senso di conterraneo) on. Togni.

Messa così la prima pezza, è cominciato il catechizzamento del neo-eletto, considerato, a ragione o a torto, la pecora nera del gregge: l'indirizzo del partito lo ha proclamato « milite fedele », lui che certamente è un po' più che milite della democrazia cristiana, e un po' meno che fedele; tutti sono stati, almeno il 29 aprile, giubilanti, contro l'aspettativa di tutte le persone di buon senso, alle quali la candidatura Gronchi il 28 aprile fu fatta intravedere come il secondo salto nel buio (il primo gli italiani lo fecero scegliendosi la repubblica, e facendo a meno dei re maggenghi), e solo il giornale di Saragat, coerente alla posizione di profeta di sventure, così amata dal sunnominato, ha messo accanto al « destino, cinico baro » del 7 giugno un nuovo fiore del suo animo profondamente geremiaco, constatando un « caos generale »: *après moi, le déluge*! E forse esageriamo nella nostra malizia, se vediamo nel discorso che il Santo Padre (« il Papa dei lavoratori »: vedi *Giornale del Mattino* di Firenze, 2 maggio u. s.) ha pronunciato al convegno decennale delle ACLI a Roma il 1° maggio, di carattere e di ispirazione diametralmente opposta al *non expedit*, e nell'istituzione della Festa di San Giuseppe Artigiano, una nuova forma di avvertimento al sindacalista asceso alla carica suprema dello Stato, al compagno fedele di Achille Grandi, perché rinunci ad essere un figlio terribile, e si sforzi invece di far la parte del figliuol prodigo? C'è anche, altro, lo riconosciamo, più consono alla missione universale della Chiesa, ma non manca la nota prettamente politica. In ogni modo, per il futuro storico, e già oggi per il politico serio, c'è infinitamente più interesse e concretezza nell'allocuzione pontificia che nei discorsi di Scelba e di Penazzato, nello stesso giorno.

L'amarezza che certo ha pervaso tanti *feuilletonistes* (noi ci teniamo sulle cime, la *Stampa* e il *Corriere della sera*: non importano le peregrinità dialettiche di Enrico Mattei sulla *Nazione* di Firenze, o le sparate comizievoli di Lauro, su un presidente che entra al Quirinale per la porta aperta dai comunisti; *post asellum, diaria non sumo,* come diceva la matrona di petroniana memoria) può essere degnamente e pienamente rappresentata dal resoconto di Paolo Monelli del 30 aprile sulla votazione conclusiva, resoconto così privo di commozione non solo, ma anche di rispetto per la nuova democrazia italiana, che così onorevolmente e civilmente fa le sue prove, malgrado i malvagi interessati insegnamenti che ha avuto, e che si cerca ancora di darle (e non solo irrispettoso per la nuova democrazia, ma anche per gli uomini più eminenti della vecchia Italia): si veda quanto dice di De Nicola: « De Nicola ha celebrato il suo *trionfino,* avanzando lentissimamente e godendosi gli applausi del corridoio, fra il banco dei ministri e quello della presidenza; ha porto la mano a Gronchi, si è voltato a salutare questo o quel ministro, si è ricordato, ad un certo momento, che doveva stringere la mano anche a Merzagora, e con tanto affaccendarsi se ne andava via dimenticandosi di votare ». E sullo stesso giornale, e nello stesso giorno, una specie di biografia del neo-eletto fatta dal conterraneo o corregionale Arrigo Benedetti, così ansiosa, ci pare, di mettere sotto certa luce la figura di Gronchi, che avrebbe « le qualità che occorrono ad un preside (e che certo non saranno inutili in un presidente della Repubblica) », un « professorino senza cattedra, che, *quasi senza accorgersene* [il corsivo è nostro, n.d.r.]

si trovò in mezzo alla grande crisi » dei primi anni del Novecento, e che poi « parte volontario, *si piglia* tre ricompense al valore (questi uomini freddi sono spesso capaci di slanci *imprevedibili*) » (il corsivo è nostro: conosciamo troppo bene le sfumature che si possono dare alla lingua, per non sottolineare certi passi). E per provare l'affetto che questo improvvisato cronista ha per il neopresidente, riportiamo anche il passo dove il Benedetti parla della vita di Gronchi durante il fascismo: « Per anni e anni non fa parlare di sé. Lo si direbbe un uomo finito, preso dai piaceri consueti che spettano di diritto a un uomo giovane e sano. Sposa una donna più giovane di lui, ha due figli ». Effettivamente, questi toscani non hanno buoni « incontri » con i giornalisti corregionali![1] Ma la *Stampa* è capace di sforzi maggiori: siccome per ora non si sa trovare un qualcosa che attiri sul presidente eletto la simpatia degli americani, si va a scovare nientemeno che la sua predilezione per la vita familiare, la sua modestia, il suo colore di « italiano tipo »: « È una di quelle famiglie (quella di Gronchi) che gli americani prenderebbero volentieri a modello per le loro statistiche di schietta vita democratica » (*Stampa* del 1° maggio). Per ora non si può offrire di più all'ambasciatrice Luce, ma vedrà essa che i nostri giornalisti sapranno in pochi giorni aggiustare tutto, e dare un bel colorino anche alla pecora nera! Del resto, e *absit iniuria verbis*! che Dio non voglia! tranquillizzatevi, benpensanti toscani e no, nordici o meno, il presidente Gronchi va alla Santa Messa, è devoto e della divina Provvidenza e di Santa Caterina, e la solita benemerita *Stampa* ce lo mostra non solo nell'intimità familiare, ma anche nella genuflessione in Santa Maria Sopraminerva, e altri subito dopo nella Santissima Annunziata a Firenze; si vede che la modestia e la riservatezza, che abbiamo sempre apprezzato e apprezziamo fra le altre note simpatiche di Gronchi (e famiglia), dovranno esser sacrificate sull'altare della stampa dei benpensanti!

Il Primo maggio, come si è detto, le acque si riassestano sempre più: « non tutti i mali vengono per nuocere », si afferma nell'articolo di fondo della solita *Stampa*: state contenti, cari lettori, Gronchi è il candidato della destra democristiana, e non della sinistra (le sinistre, ohibò, non hanno nessuna parte nella sua elezione), la sua elezione non implica affatto « un avanzamento reale del socialcomunismo », Scelba è uscito « un po' ammaccato » (le simpatie di certe parti erano per Merzagora, e qualche ammaccatura a Scelba non fa male), l'elezione di Gronchi non è una sconfitta del quadripartito (*Stampa* del 1° maggio: bisogna dire le cose come stanno, il *Corriere della sera* è molto più coerente, alla stessa data intitola il suo articolo di fondo *Incognite*). Il primato è naturalmente di Vittorio Gorresio, colui che, se ricordiamo bene, disse dopo la famosa domenica delle Palme del '53, « Ruini è un uomo! ». Per Gorresio, Gronchi, il 28 aprile era il deprecato candidato « delle opposizioni e dei dissidenti d. c. », il 29 il candidato dell'« opposizione di destra e di sinistra, ... e della minoranza democristiana », e nella « situazione paradossale » insomma si fa di tutto per preparare un « ripudio di Gronchi », anche se la logica lo designerebbe come l'eletto. Naturalmente, a dispetto della « incertezza » del 28 e della « confusione » del 29, il 30 Vittorio Gorresio si inchina all'« eletto degli italiani ». *Verum et factum convertuntur.*

Noi non vogliamo fare la lezione a nessuno, né a Gronchi, né alla storia e tanto meno alla *Stampa*: solo prendiamo atto di questa elezione come di un nuovo passo sulla via della « distensione » interna, per colmare la grande frattura, che pare si voglia continuare ad approfondire (si vedano i discorsi di Scelba e altri per il Primo Maggio) fra comunisti e cattolici, distensione che fu la grande conquista del dopoguerra, *consule* fra l'altro Achille Grandi, e che ebbe fin da principio l'avversione del sanfedismo clericale (come si è confessato in piazza), e che fu rotta alla prima occasione, lo sciopero grandioso e spontaneo in occasione dell'attentato a Togliatti. Si sia formato Gronchi

[1] Si veda, per un confronto, la analoga breve biografia su *Le monde* del 2 maggio, così serena e cordiale e chiara.

« dopo il regicidio » o facendo il viaggiatore di commercio, il paese ha visto in lui il non conformista avanti tutto (col valore che ha un non conformista nel partito cattolico), e l'uomo e il politico di formazione sindacale, aperto ai nuovi problemi sociali del presente, anche se con una tinta particolare, che del resto è essa stessa un prodotto della storia concreta del nostro paese. Non grideremo perciò come Vestali violate alla fine della tradizione laica risorgimentale, ché ben altri tradimenti ha conosciuto essa per opera dei custodi del fuoco sacro, né a una vittoria dell'integralismo cattolico, o a una *revanche* di Porta Pia, addirittura.[2] Noi vediamo invece giungere col nuovo presidente una nuova nota, quella sociale, al più alto livello costituzionale, e vediamo in lui una garanzia di rispetto e di applicazione della Costituzione, che è la vera continuazione del Risorgimento, e che così volentieri le anzidette Vestali hanno lasciato violare e avvilire, e nella sua elezione, e nel modo come è avvenuta, la possibilità di un movimento di quelle acque morte in cui da tempo sono asfissiate le capacità della parte migliore della nazione. Che poi si cerchi di tracciare dei binari su cui condurre l'« isolato », e che la festa di San Giuseppe Artigiano voglia fare da contraltare a quella di Carlo Marx e di Giuseppe Stalin, il popolo italiano non si sgomenta per questo, ben vengano gli aiuti al suo progresso, da qualunque parte vengano. Noi festeggeremo per S. Giuseppe artigiano, il 1° maggio cioè, l'onomastico di Giuseppe Saragat, mentre riserveremo per il vecchio S. Giuseppe, quello che ha una tradizione di quasi quattro secoli, nelle famiglie italiane, la festa di Giuseppe Stalin. Il domani ci dirà se abbiamo avuto ragione a rallegrarci e ad aver fiducia. « Non vi è certamente albero buono, che faccia frutti cattivi, né albero cattivo che faccia frutti buoni. Perché ogni albero si conosce dal suo frutto ».

MARIO PETRINI

---

[2] Un'altra Vestale continua nel *Mondo* del 10 maggio (*Taccuino*, « La quadriglia ») sul tono di profeta di sventure. Dopo aver passato in rassegna i presunti imbrogli della « giornata degli inganni », arrivando addirittura ad affermare che « Togliati si trova schierato dalla stessa parte del governo del quale condivide sostanzialmente la concezione immobilistica », conclude in questo modo: « Il male è antico e da tempo inquina il costume politico italiano. Nessuno crede a ciò che dice e fa quel che dice di credere, tutti rubano la parte agli altri, ognuno cerca di cambiare continuamente le carte in tavola. È la lebbra del trasformismo, la sagra dei « salti della quaglia », la confusione delle lingue e una ubbriacatura di qualunquismo: di destra, di sinistra, di centro ». Quanto a confusionismo, potremo dire alle anime offense del *Mondo, eice trabem de oculo tuo!*

RECENSIONI

GLAUCO VIAZZI, *Chaplin e la critica*, Bari, Laterza, 1955, pp. 557.

Terzo volume della *Biblioteca dello Spettacolo*, curata e diretta da Luigi Chiarini presso la Casa Laterza, questo *Chaplin e la critica* del Viazzi si presenta con due scopi precisi: quello di offrire al lettore o, meglio, allo studioso, un panorama larghissimo della bibliografia, iconografia e filmografia chapliniana, e quello di riassumere, per dir così, in maniera obbiettiva, che non esclude una precisa posizione critica, tutto ciò che da quarant'anni a questa parte è stato scritto sul Chaplin da autori appartenenti alle più diverse correnti di pensiero.

Si può dire subito che si tratta di un assai buon libro e che una particolare lode va fatta al Viazzi per l'estrema cura con cui ha ricostruito tutta la parte bibliografica e filmografica, avendo dovuto superare tutte quelle notevoli ed abituali difficoltà che si frappongono a ogni paziente e serio curatore di storie cinematografiche, difficoltà inerenti soprattutto alla difficile e scarsa reperibilità del materiale di studio originario: poiché, ancora oggi, nonostante l'esistenza di numerose cineteche, la conservazione delle opere è sempre sottoposta a una serie di gravami di natura economico-commerciale, che la rendono incerta e saltuaria.

L'introduzione è dettata al Viazzi da un sentimento polemico verso uno dei più solidi luoghi comuni (e sono parecchi) oggi fiorenti ai margini della letteratura chapliniana, quel luogo comune sinteticamente espresso dalla rivista inglese *Sight and Sound*, in un suo fascicolo del 1954, dove si scriveva: « Nearly everything there is to say about Chaplin has been said », cioè tutto quello che era possibile dire sul Chaplin è stato detto. In effetti Chaplin probabilmente è l'artista del nostro secolo su cui più si è scritto e polemizzato, sulla cui opera più sono cresciute le iperboli, i panegirici e le stroncature; forse soltanto Picasso ha suscitato discussioni di maggiore ampiezza. Ma oggi, una volta classificata in un modo o nell'altro la poetica chapliniana, una volta collocato, con gran frequenza, l'artista in un globo di cristallo, luminoso quanto si vuole, ma senza via di uscita, si tenderebbe a considerare chiuso l'argomento o ad ammettere, tutt'al più, nuove ricerche soltanto su particolari minimi, filologici potremmo dire, che non dovrebbero scalfire le interpretazioni sostanziali e tradizionali.

Contro questo atteggiamento « isolazionistico », come lo chiama lui stesso, il Viazzi polemizza con vigore e annota: « Perciò egli, per essere inteso, va studiato in quanto artista: non, quindi, con i criteri dell'interpretazione letterario-estetizzante, che lo riduce a mero fatto di stile formale, e non con quelli dell'interpretazione mitologistica, che finisce col negarlo come artista creatore per farne un fenomeno di natura, e non con quelli del sociologismo positivista e volgare, che lo riduce a riflesso meccanico e passivo di una realtà da lui indipendente e in sostanza estranea » (p. 35). A questi criteri si deve sostituire piuttosto una interpretazione più rigorosamente storicistica, che non astragga l'opera del Chaplin dal periodo storico in cui essa si è trovata a maturare e che dia il loro giusto peso ai fattori politici, economici e sociali ed alla influenza che essi hanno esercitato sull'artista. Intende lo stesso Viazzi che una spiegazione, se non una giustificazione, ad alcune delle divagazioni dei critici davanti al Chaplin, è da

ricercarsi nel fatto essenziale che egli è sorto quando sorgeva il cinema, e che spesso, in passato, ci si è serviti di lui come stendardo nella famosa polemica tra i sostenitori del cinema come arte e coloro che invece, fino all'ultimo, lo vollero considerare poco più che un divertimento da fiera: in una parola Chaplin ha avuto la sorte, almeno fino a quindici anni fa', di essere considerato più come una conferma a determinate teoriche in formazione che non come un artista, di cui semplicemente si volesse accertare quanto aveva saputo raggiungere con l'opera sua. Tipica conseguenza di questa situazione il continuo vezzo dei raffronti letterari, dei richiami a Shakespeare, a Molière, a Rabelais, a Cervantes ecc., che dovevano evidentemente considerarsi più come un'arma polemica che come un mezzo di indagine critica.

Diversi strali sono scoccati dal Viazzi contro le interpretazioni « liriche » dell'opera chapliniana, che hanno trovato soprattutto in Francia, non ci stupisce, i sostenitori più insigni, a cominciare dal Faure, con il suo gusto retorico-estetizzante, per finire al Brunius, al Leprohon e al Bazin, che hanno insistito, anche con vivacità critica, su una interpretazione « mitologistica » dell'arte chapliniana. La polemica del Viazzi contro questa configurazione del Chaplin come creatore di « mitologemi », astratto dal suo tempo, configurazione che vuole prescindere da tanti altri aspetti, molto più facilmente evidenti e tangibili, della poetica dell'artista, ci trova sostanzialmente d'accordo, se non altro perché, a parte l'arbitrarietà di certe intellettualistiche interpretazioni, si tratta di osservazioni e tesi che potranno interessare in sede psico-analitica (ammesso che degli scienziati volessero farle proprie), ma non sono rilevanti sul piano estetico, così come non interessa su tale piano il processo intimo ed inconscio che, unito a concezioni razionali, porta l'artista al compimento della propria fatica: non possiamo però condividere le altre osservazioni del Viazzi, dettate forse da quel « marxismo volgare », del quale lui stesso invita a diffidare (come quella sui « miti » holliwoodiani, che sarebbero imposti dall'alto al pubblico, mentre in effetti si tratta di un processo « circolare », che trova le attuali espressioni nella particolare odierna struttura della società americana) o l'altra per cui il così detto « inconscio collettivo » non è altro che una sovrastruttura sociale, destinata non a modificarsi, ma a sparire, una volta creatasi una società a struttura diversa. Ma si tratta comunque di osservazioni marginali, che non ci impediscono, lo si è detto, di trovarci d'accordo con il critico nella sostanza del suo giudizio.

Interessanti sono le osservazioni sulla evoluzione della critica chapliniana in Italia e sul suo progressivo staccarsi da forme letterarie ed estetizzanti per giungere ad una visione più realistica e storicistica dell'opera del Chaplin (anche se bisogna andar cauti nell'uso di questi aggettivi, che spesso indicano posizioni assai divergenti): essenziale in tal senso l'opera del Chiarini, del Barbaro, dell'Aristarco, del Castello e di molti altri, espressa, nel tempo, dagli scritti raccolti su « Bianco e Nero », « Cinema », « Cinema nuovo » e « La rivista del cinema italiano », scritti che hanno segnato il definitivo tramonto della corrente critica formalistica.

I tredici saggi, di vari autori, italiani e stranieri, che seguono l'introduzione, sono stati scelti con largo criterio critico, proprio perché, così uniti, essi possono aspirare a rappresentare tutto quello che si è detto sul Chaplin, in tutto il mondo, dal 1921 ad oggi. Il lettore dovrà necessariamente condividerne alcuni e respingerne altri: ma avrà in ogni caso davanti a sé un quadro vasto ed ordinato della letteratura chapliniana. E di ordine c'è molto bisogno in questo campo di studi. Particolarmente interessanti quello del Leprohon, teorizzatore primo della interpretazione mitologistica del Chaplin, nel suo libro *Charlot ou la Naissance d'un Mythe* (1936); e quello, il più importante tra i saggi di intonazione marxistica, del saggista Lejtes, che scende anche in polemica, nell'ultima parte, con le interpretazioni date dal Bleiman e da altri scrittori sovietici. Un valore addirittura storico si potrebbe poi riconoscere al famoso manifesto dei surrealisti, *Hand off Love!* (Giù le mani dall'amore!), compilato nella quasi totalità dall'Aragon e raccolto nel libro: i surrealisti, pur nel loro anarchismo, avevano visto chiaro, sin dal 1927, quale oscuro giuoco di interessi economici e di pregiudizi politici e razziali

stesse dietro alla sfrenata campagna anti-chapliniana condotta da molta parte della stampa americana in quell'epoca, in occasione delle sensazionali accuse rivolte all'artista dalla sua ex-moglie Lita Grey.

Completa il libro, come si è detto, una vasta bibliografia ragionata, comprendente sia scritti ed opinioni del Chaplin, sia scritti su di lui (libri, saggi, note critiche, interviste, polemiche e perfino poesie); segue poi l'iconografia ed una filmografia accuratissima. Sulle difficoltà incontrate in tale lavoro di raccolta e nella sua impostazione, si sofferma il Viazzi nella introduzione: e bisogna dargli atto di averle superate con notevole metodo e serietà.

PAOLO RUSSO

FABIO CUSIN, *L'Italia unita Saggio di una nuova sintesi storica,* Volume secondo: *1877-1887, Udine,* Del Bianco, 1955, pp. 287.

Non si può negare a Fabio Cusin ingegno acuto e penetrante, passione morale e civile, cultura e competenza. I problemi che egli affronta nei suoi scritti sono sempre problemi vivi, che impegnano ancora tanta parte del nostro presente, né gli fa certo difetto il coraggio di guardare in faccia la realtà per smascherarne le camuffature, così consuete nel nostro Paese e in certa nostra tradizione deteriore, accademica e conformista.

Da che deriva allora il senso di fastidio che tanto spesso le sue pagine ingenerano nel lettore? Credo che lo si debba attribuire alla passione mutata in passionalità, al furore polemico che supera gli argini e troppo spesso fa perdere all'autore il senso della misura; e poi anche, legata a ciò, la tendenza a sostituire l'obbiettiva analisi storiografica delle forze strutturali e sovrastrutturali in lotta nella vita politica con uno schematico richiamo a presunte e metafisiche caratteristiche del popolo italiano, impresse nel suo corpo una volta per sempre. Al dogmatismo edulcorato del liberalismo conservatore viene contrapposto un diverso e opposto dogmatismo eretico, non meno inaccettabile di quello. La storia si configura per lo più, sotto la penna del Cusin, come quel continuo *marché de dupes,* quel giuoco di illusionismi e di prestigitazione (e quindi la storiografia come attività « critica » ridotta a svelare trucchi), di cui così bene Gramsci ha rivelato l'origine e i motivi. Di qui il suo scagliarsi a testa bassa, come un toro inferocito, contro tutto e contro tutti, forze e uomini del passato e del presente, ciarlatani autentici e persone degne invece di considerazione e di rispetto: una specie di giovanile garibaldinismo storiografico che può anche apparire simpatico a chi non se la sente di accettare il conformismo tradizionale, ma che alla fine ingenera stanchezza e irritazione come privo di rigoroso fondamento e di vera capacità costruttiva.

Non a caso, nella nota premessa alla sua *Antistoria d'Italia,* scritta fra il 1943 e il 1944 e pubblicata da Einaudi nel 1948, era un esplicito richiamo al *Fantasma liberale* di Giulio Colamarino, e già in quella sua opera il Cusin arbitrariamente identificava « la vera anima italiana » nelle plebi reazionarie e antigiacobine (p. 106) e considerava « poco italico » l'ambiente di Cattaneo e dei federalisti lombardi liberali-radicali (p. 127), respingendo così le forze positive fuori di un astratto schema di italianità, costruito sul peggio.

Tutto questo è probabilmente da riportare a una deficienza metodologica, di cui sembra espressione il giudizio di Alessandro Guiccioli, che il Cusin riporta come massima nel frontespizio del suo libro: « Nel nostro disgraziato paese si continua a credere che il male stia nelle forme delle istituzioni, mentre è nello spirito stesso degli uomini ». A proposito della storiografia marxista, il Cusin scrive: « Evidentemente l'egoismo a base clericale paternalistica delle classi dirigenti italiane si presta assai bene a giustificare la storia entro lo schema comunista. Ma i giudizi di costoro risultano talvolta troppo precisi, colpiscono troppo esattamente, per non ingenerare qualche sospetto di unilateralità, di fronte al multiforme e complesso agire degli uomini. Certo che in un

paese a base contadina, di un conservatorismo paesano ignaro di educazione moderna e ove la tradizione chiesastica nulla risolve di fronte alla realtà contemporanea, il giudizio che i signori abbiano operato secondo certi schemi di mentalità di classe colpisce nel vivo. Tuttavia *preferiamo ammettere che gli uomini delle generazioni seguenti al Risorgimento vissero e operarono nei limiti della loro debolezza e delle loro incapacità* » (la sottolineatura è nostra). Così, per sfuggire al pericolo di « colpire troppo esattamente », ci si rifugia in un determinismo che, in fin dei conti, non può trovare altre giustificazioni al di fuori del razzismo: un tema questo, del resto, alle cui suggestioni il Cusin mostra di non essere totalmente sottratto. Se « la questione agraria — come giustamente afferma il Cusin —, spesso dimenticata dai politici e in ispecie dagli storici, costituisce una delle chiavi per intendere la moderna storia d'Italia » e se la rivoluzione borghese è la rivoluzione dei proprietari terrieri, assisisi poi al banco di governo dell'Italia unita, come lo stesso Cusin afferma e dimostra ripetutamente, non si vede come si possa giungere a scrivere che « l'Italia, checché ne dicano i materialisti storici, non era stata unificata per applicare un piano economico né per svolgere razionalmente certi determinati interessi. L'Italia era uscita dalla mente dei rétori, degli entusiasti per non dire dei dogmatici ». Ancora una volta verrebbe voglia di consigliare al Cusin una attenta rilettura e rimeditazione di quei passi di Gramsci in cui si mette in guardia proprio contro « la pretesa di presentare ed esporre ogni fluttuazione della politica e dell'ideologia come un'espressione immediata della struttura »: un « infantilismo primitivo », come lo chiama Gramsci, che, deluso, conduce a battute polemiche sul tipo di quelle di Cusin che abbiamo citato.

Nella introduzione al primo volume de *L'Italia Unita* (*1860-1876*), pubblicato nel 1952, Fabio Cusin credeva di poter indicare una differenza di impostazione rispetto ai suoi libri precedenti: « Erano stati scritti — diceva — in un clima di illusione, giustificato dalla decadenza e dalla caduta del fascismo. Scritti per una esigenza di libertà, speravano di trovare un incontro di libertà! ». Il suo « Saggio di una nuova sintesi storica » nasceva invece in un clima di ripiegamento e di delusione. In realtà la filiazione de *L'Italia Unita* dall'*Antistoria d'Italia* è pienamente e facilmente identificabile (segno questo, del resto, di coerenza mentale) e può essere rintracciata nell'affermazione che « la tirannide fascista non rappresenta che la estrinsecazione politica di una tirannide mentale profondamente incancrenita nelle forme psicologiche e nelle espressioni anche culturali del paese ». Per Cusin la tradizione politica italiana è « giacobino-fascista », con un uso del termine giacobino, ripetuto con insistenza martellante, che il rigore storiografico dovrebbe sconsigliare. Per Cusin giacobino « significa espressione di drasticità radicale propria ad una società o ad un gruppo sociale che non ha potuto farsi valere nel mondo pratico attraverso evoluzione graduale delle cose. Figlio di servitù, il giacobinismo chiede a se stesso quella certezza ed autorità che ha negato nel padre e quindi, non disincantandosi dalla propria anima servile, tenderà sempre di farsi tirannico attraverso la sua smania di imporre qualche cosa alla restante società ». Definizione, come si vede, molto superficiale, anche se corrispondente all'uso più comune della parola: ma i giacobini erano gente seria e rappresentavano ben di più che la volontà di rimontare con la violenza il cammino non potuto percorrere con l'evoluzione. Donde quel continuo riferimento alla « monarchia giacobina », in modo non dissimile dall'artificioso impiego di questa espressione che abbiamo trovato (e criticato su queste stesse colonne) nei libri di Giovanni Spadolini.

Nel primo volume del suo saggio, Fabio Cusin aveva studiato la formazione unitaria e il passaggio dal liberalismo « ecumenico » della Destra a quello « settario » della Sinistra: l'unificazione delle miserie regionali italiane e la creazione di un potere politico oppressivo, attenuato soltanto dalla ingenua ma sincera convinzione dei migliori tra i moderati di far ascendere tutti gli strati sociali del Paese ad un livello di vita civile e morale al quale essi erano pervenuti, convinzione vanificata da « la contraddizione originaria di uno Stato che doveva essere liberale e conquistatore a un tempo, doveva

fondarsi sulla volontà popolare ed era costretto a coartarla; voleva sorreggere l'aumento della ricchezza pubblica e privata comune e servire nel contempo gli interessi di un'infima minoranza». Tutto un processo che si era accelerato dopo il '70, quando «l'Italia entrava in un sistema europeo diverso da quello per cui era nata o almeno ci si era illusi fossa nata» e le forze economiche, troppo deboli per sorreggersi in modo sano e produttivo, avevano fatto funzionare le loro clientele politiche come sollecitatrici di una protezione statale che del liberalismo ecumenico manteneva soltanto l'etichetta.

Questo secondo volume è a sua volta diviso in tre capitoli, che studiano rispettivamente il fallimento dell'esperienza radicale nei primi anni di governo della Sinistra, la riscossa della monarchia, dopo l'isolamento e lo scacco da Tunisi, nella stipulazione della Triplice Alleanza, e infine il trasformismo. «I problemi non risolti dall'unificazione — scrive il Cusin all'inizio del secondo capitolo —, anzi dall'unificazione creati, come la pressione dei proprietari sui contadini, la reazione di malcontento delle classi popolari, scosse nelle loro abitudini e da una certa tranquilla miseria; la lotta per la terra, i cui vincitori, complice il nuovo Stato, espellono i piccoli proprietari vinti; la fine della Destra col suo religioso ideale di libertà, anche se necessaria complice di una serie di conquiste e di usurpazioni e la conseguente costituzione di un radicalismo che, sotto bandiera di giustizia sociale, nascondeva appetiti più forti e arrivismi più grossolani, si rivelano nella crisi del secondo decennio dell'unità. Tale crisi, che vede l'arresto definitivo delle conquiste, impone a coloro che son vissuti sul prestigio di queste, la creazione di una garanzia all'estero che completi all'interno una concentrazione di interessi, per cui le vecchie fazioni, buttate via le logore bandiere di Destra e di Sinistra, s'uniscano nel bisogno di conservare per essi soli l'Italia che hanno conquistata». «Ciò che la Triplice fu per la politica estera italiana, — leggiamo più oltre — il trasformismo fu per quella interna. Ambedue significarono 'il meno male' volto a tutelare certe zone limitate di interessi, implicando la perdita di determinati indirizzi di autonomia politica e morale, abdicando a certi impegni che erano sembrati inscindibili dalla funzione politica del Paese quale era stata promessa nel Risorgimento». Gli effetti del trasformismo furono un ventennio più tardi riassunti da Guglielmo Ferrero come la spogliazione delle classi medie per opera «di un piccolo gruppo di speculatori che in parte distrussero in parte ridussero in pochi patrimoni grossi moltissimi patrimoni medi»: ne scaturì una borghesia grassa «poco numerosa e ricchissima».

Il libro di Fabio Cusin, sebbene inficiato dagli errori metodologici sui quali abbiamo richiamato l'attenzione, è tuttavia il risultato di studi approfonditi e di un ripensamento critico degno di essere preso in seria considerazione. Senza dubbio, nell'animo dell'autore le esperienze politiche più recenti non sono passate senza frutto: la sua indagine è sempre attenta non solo ai fatti di costume, ma anche alle forze concrete che muovono la storia, con sensibilità volta a cogliere realtà che il mondo d'oggi ci ha fatto esperti a individuare dietro certe parole, e in questo la capacità di analisi e di approfondimento del Cusin si è certamente scaltrita. Il quadro della vita politica italiana nel panorama europeo è ampio e mosso, e in esso gli uomini acquistano un rilievo che li individualizza e li definisce. Il rischio maggiore, al quale l'autore sembra stentare a sottrarsi, è quello di affidarsi a schemi empirici e psicologistici, facilmente convertibili in deterministici, che, animati dalla passionalità e dalla furia polemica di cui si diceva all'inizio, inducono a tracciare una pura storia del negativo, un'«antistoria». Affrontata con la cautela che queste importanti riserve richiedono, l'opera di Fabio Cusin è purtuttavia tale che nessuno penserà di aver sprecato il suo tempo leggendola.

PAOLO ALATRI

BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 336.

Bortolo Tommaso Sozzi nell'ultimo numero degli «Studi tassiani» (n. 4, 1954), traccia una breve storia della fortuna letteraria del Tasso (cit. pp. 37-45) dal Cinquecento

al Novecento, ovviamente soffermandosi, per la difficoltà che può presentare al lettore l'introdursi nel complicato campo della civiltà critica rinascimentale e secentesca, più sui secoli lontani che sul secolo nostro. Tuttavia la densa pagina ad esso dedicata insiste sul fatto che la più recente esplorazione critica ha potuto giovarsi anche del contributo della nuova filologia, « rinnovata e affinata nel metodo e negli strumenti, fatta consapevole dei suoi limiti e della sua inscindibilità dalla considerazione estetica ». Il Sozzi propone qui di porre attenzione al particolare aspetto che l'esegesi tassesca è venuta assumendo nell'ultimo trentennio e che è ben lungi dallo scomparire; ché anzi, dopo le fatiche del Bonfigli, la recente edizione del Petrocchi al *Mondo creato,* l'imminente edizione critica dell'*Aminta* e del *Torrismondo* a cura del Sozzi, quella difficilissima delle *Rime* che uscirà per opera del Caretti, la laboriosa ed ardua cura dell'*Epistolario* affidata all'eccezionale acutezza filologica dello Spongano, e infine la progettata edizione dei *Dialoghi* a cura del Raimondi, e ancora le discussioni vivissime che stanno risorgendo intorno al testo della *Liberata* e ai testi che le fanno corona (quali il *Gierusalemme* dell'adolescenza e la *Conquistata* della stanca maturità) dimostrano la procedente attualità di questo indirizzo. E ad esso guardano anche coloro che del Tasso s'occupano in sede specificamente critica, avvertiti dell'insufficienza testuale delle ormai vecchie edizioni guastiane e solertiane.

Certamente gli « Studi tassiani », nei quali tanta parte ha il Sozzi, hanno contribuito in questi ultimi tempi ad eliminare lo iato esistente tra la problematica critica e quella filologica, sicché possiam dire che oggi la letteratura tassesca rappresenti, attraverso questi suoi strumenti di studio, il risultato migliore di una collaborazione storico-estetica e storico-filologica sia fra i vari studiosi sia nell'attività medesima del singolo studioso.

Su questa linea sono da intendere e da studiare gli *Studi sul Tasso* del Sozzi, usciti nell'ottima collana del Flora, i quali, scritti in un breve giro d'anni, dal 1950 al '54, chiudono il primo momento, e non il solo, quindi, degli interessi tassiani dell'autore. Già, infatti, la comunicazione tenuta al convegno di Ferrara del settembre 1954 intorno alla poetica del Tasso, la citata *Fortuna letteraria del Tasso,* una nota apparsa, sulla ricordata rivista, sui *Dialoghi* e l'annunciata edizione tassesca dell'Utet rappresentano un'ulteriore fase della dedizione del Sozzi al suo poeta, di necessità diuturna e remota. Poiché è chiaro che siffatti studi non nascono né in un mese né in un anno, ma abbisognano di una preparazione minuziosa e appassionata.

Innanzi tutto, per osservare il composito legame e il confluire di due specifiche tendenze della critica tassesca nel volume del Sozzi, si faccia attenzione ai diversi tempi dei dieci saggi. Una volta accettata la bipartizione proposta dall'autore in *Studi filologici sul teatro del Tasso* e in *Poetica e poesia del Tasso,* e, cioè, in due parti che corrispondano ai due momenti della sua attività esegetica, quello filologico e quello storico-estetico, si noti come il primo e il nono saggio, inediti, siano evidentemente cresciuti l'uno accanto all'altro, quasi che il *Saggio sull'Aminta* sia stato provocato dall'analisi costante, estremamente precisa e problematica, dei vari codici e delle varie edizioni a stampa cinquecentine, analisi che troviamo esposta e discussa nel saggio primo, *Per l'edizione dell'« Aminta ».* Si noti ancora come gli studi intorno all'edizione critica del *Torrismondo,* del 1950, portino nei due anni successivi al *Tasso contro Salviati* (1951), alla *Nota sui « Discorsi » del Tasso* (1952) e al *Torquato Tasso e Iacopo Mazzoni* (1952), saggi che hanno carattere linguistico-stilistico e che servono da introduzione al mondo poetico tassesco, prima di giungere, nel 1953, ai tre più impegnativi saggi critici, l'ottavo sul *Mondo spirituale e poetico del Tasso,* al già citato sull'*Aminta* e al conclusivo saggio su *Il magismo nel Tasso.*

Appare altresì evidente come l'impegno iniziale del Sozzi fosse di natura esclusivamente filologica, sebbene un pensiero del Calcaterra, ricordo dell'insegnamento universitario, e riportato nella nota di p. 173, già mostrasse il fine a cui s'era proposto di tendere l'autore; di risarcire, cioè, i danni editoriali compiuti dai contemporanei e

dai posteri all'opera tassesca « per indagare nelle intime fibre la sua parola dopo averne ricomposto vivo il tessuto », come condizione preliminare a intendere la personalità integrale del Tasso. Sicché anche ai profani di filologia la lettura e lo studio dei saggi restaurativi di corrette lezioni nei testi teatrali del Tasso giovano a meglio valutare l'interno crescere e il tormentato palesarsi e sistemarsi del linguaggio tassesco in ogni opera.

A questo, tuttavia, non si presta il primo saggio, *Per l'edizione critica dell'« Aminta »* (che, d'altra parte, è, tra i filologici, il più destro e il più agguerrito nella sua sobrietà), tutto preoccupato della recensione, collazione, eliminazione e classificazione dei codici e delle edizioni, nonostante che le prime pagine intorno alla composizione e alcuni intervalli biografici mostrino di quando in quando, attraverso l'ordito filologico, il volto del Tasso, angosciato sotto il grave carico di un'opera nata da giovanile entusiasmo ma perfezionata e pubblicata sette anni dopo la prima recita, quando già il poeta era impegnato nella *Liberata* e assillato già dai primi dubbi. Difficile, dunque, risultava il lavoro di restauro per un testo apparentemente abbastanza sicuro, ma che già aveva dato da pensare agli studiosi, e al Sozzi medesimo, tempo addietro, circa la natura e la legittimità dei cori (cfr. le note sui cori dell'*Aminta* pubblicate dal Sozzi nel « Giornale storico della letteratura italiana », CXXVI, 376, anno 1949, pp. 426-431 e CXXVII, 380, pp. 485-486).

Più semplice risulta l'edizione del *Galealto*, apparsa in « Studi tassiani » del 1952, alle pp. 31-62, e che qui ritrova sia le sue pagine introduttive sia l'enunciazione e la dimostrazione dei suoi criteri grafici generali distese nel saggio *Per l'edizione critica del Torrismondo*, posto di seguito. Strettamente collegato a quest'ultimo vi è lo studio su *Le correzioni autografe al Torrismondo*, in cui, avvalendosi della straordinaria conoscenza di questo tormentatissimo testo, si vengono lumeggiando da parte del Sozzi — al di là delle incertezze ortografiche e lessicali e sintattiche del poeta, già illustrate nel saggio per l'edizione — alcuni momenti interni, alcune scelte di gusto, le strutture linguistiche del verso tassiano.

Le prime parole del Sozzi, al proposito, possono lasciare un po' sconcertati, quando egli dice che « se poeta mai vi fu per il quale si dimostri evidente il principio dell'inesauribilità del processo espressivo — e ne resta invalidato non solo il mito dell'estemporaneità felice, ma quello altresì della puntualizzazione immobile del p r o d o t t o fuor della perenne fluidità del produrre — questi è il Tasso ». Dove, crediamo, più che l'estrema conseguenza di un discorso teorico, soprattutto nella seconda proposizione della parentesi, sia da accettare la constatazione che davvero per il Tasso di inesauribilità si trattò sempre (o non ricorda forse recentemente anche il Raimondi il lamento del Tasso che *Il Messaggero* gli fu strappato dalle mani, se no egli l'avrebbe ancor corretto e ricorretto e forse mai dato alle stampe?); in lui spiccatamente tramutatasi da quell'inesauribilità potenziale che è pressoché di tutti i grandi creatori intorno alla propria opera, in un'inesauribilità di fatto. E non solo, come si sa, per il *Torrismondo*, come bene precisa il Sozzi, cioè all'interno di ogni opera poetica, ma anche inesauribilità nella sua insistente rimeditazione dei propri temi e nella rimodulazione dei propri motivi poetici da opera ad opera — e si pensi al *Gierusalemme*, al *Rinaldo*, alla *Liberata*, alla *Conquistata*. Ora, « un esame sistematico delle correzioni autografe del Tasso, con un criterio comparativo da opera a opera, può indubbiamente apprenderci qualche cosa non solo sulla tecnica del suo lavoro, ma sul processo creativo della sua opera » (p. 175). E lo studio del Sozzi sulle correzioni autografe al *Torrismondo* contenute nell'unico manoscritto, quello londinese, vuol essere un contributo a una tale indagine. Leggendo queste pagine non ci si può sottrarre ad un'impressione: che, cioè, una volta espressa, nei saggi specificamente critici del volume, un'accentuazione del carattere pre-barocco e romantico della poesia tassesca, il Sozzi cerchi di dimostrare il suo assunto anche per via filologica-stilistica. Il che vuol essere — o sbagliamo? — un modo nuovo di impostare la storia poetica del Tasso; pur su una linea che potremmo dire desanctisiana-romantica, evidente nel Sozzi anche per quella sottile distinzione, che traspare di continuo, tra

poesia, arte e letteratura, il dramma intimo del Tasso viene qui ritrovato e studiato attraverso l'analisi dei suoi concieri, delle sue perplessità di linguaggio, dei suoi dubbi di natura rettorica. Dietro al fenomeno filologico s'affaccia il fenomeno poetico, e l'indugio sulle correzioni del *Torrismondo,* che potrebbe apparir arido fuori di un metodo scaltrito e che ha già esaurito il suo momento filologico, conferma, per quegli anni (l'86 e l'87), l'immagine di un Tasso « compositore culturalmente provveduto, tecnicamente esperto, presente a se stesso, ma svogliato e non soccorso dall'estro felice che a rari intervalli », e sollecitato dalla tragedia della sua vita. Il Sozzi dimostra che le correzioni in genere riguardano il lessico in funzione stilistica e però non in senso strettamente grammaticale, e al di là della constatazione carducciana che nelle ambagi dell'elocuzione si ripercuotesse l'infermità di una mente affaticata, dimostra, attraverso una paziente e suggestiva opera di confronti, come le correzioni segnino, per lo più, un vantaggioso e sicuro acquisto letterario.

È da notare, tuttavia, come l'attenzione posta e riposta dal Sozzi sulla cultura tassesca permetta di allargare il campo dell'osservazione e di indagare sull'effettivo fondamento filosofico, rettorico e letterario del poeta e di indovinare certi complicati itinerari delle sue fonti ispirative. A questo puntano particolarmente la *Nota sui Discorsi, Torquato Tasso e Iacopo Mazzoni* e *Il mondo spirituale e poetico del Tasso,* tra i quali il saggio sul *Tasso contro Salviati* è posto come un intermezzo concedente ancora ad uno studio psicologico-sentimentale dell'uomo. In effetti, chi si fosse aspettato, dalla diffusa e minuta conoscenza del Sozzi intorno alla disputa linguistica cinquecentesca, un saggio di impostazione tutt'affatto storica ed erudita, rimarrebbe meravigliato — e qui, diremmo, positivamente meravigliato, nonostante il rammarico di un'occasione perduta, quella di rivedere alla luce dei nuovi studi la posizione personale del Tasso nella controversia tra ariostisti e tassisti —, di fronte alla soluzione offerta dal Sozzi. Egli, infatti, nota come, anche « le sottolineature e le postille meramente riassuntive, fatte cioè per più agevolmente impadronirsi del testo in lettura e per sussidio alla memoria in caso di eventuale e probabile rilettura, rivelino di volta in volta le qualità analitiche e sintetiche del suo spirito, ci dicano volta per volta i suoi interessi e la sua sollecitudine di lettore, e come, mediante un esame comparativo di più e più opere postillate in tempi e stati d'animo diversi, sarà possibile ricavare deduzioni e conclusioni non inutili intorno alla sua cultura, ai suoi principî teorici e alle sue capacità critiche: cose importanti in un autore di coscienza riflessa qual fu il Tasso » (p. 219). Le postille all'*Infarinato Accademico* del Salviati ci rendono l'immagine di un Tasso maldestro e angosciato nella polemica, impacciato di fronte all'improntitudine scherzosa ed arguta del Salviati, raramente capace di battute genuinamente « spiritose », ma, alla fin fine, ci viene riconfermato dalla singolare sincerità e immediatezza delle sue parole, il ritratto di un Tasso, « scrittore di forte coscienza tecnica, e che, come uomo, tra tante sventure, non cedeva all'arroganza e non piegava di fronte all'intimidazione ».

Già il Caretti (cfr. la sua recensione al Sozzi in « Studi tassiani », 1954, pp. 99-105) ha notato l'eccellenza del saggio su *Il magismo nel Tasso,* robustamente strutturato, e sinteticamente risolto. Anch'esso prende le mosse non tanto dalle presenze « magiche » nella cultura cinquecentesca, quanto dalla naturale disposizione del Tasso — temperamento acutamente religioso, o, come s'esprime il Sozzi, « esistenziale », intendendo con questo termine la particolare angosciosa coscienza e domanda dell'uomo e del poeta Tasso di fronte al mistero della morte e della vita, del non esistere e dell'esistere —, a liberare in forme fantastiche quella riserva di irrazionale che permane in ognuno. Ché evidente risulta dallo studio del Sozzi lo stupore che assaliva il poeta di fronte agli eccessi della sua forza di virtù immaginatrice, avvertita come elemento contrario al sereno raziocinare eppur determinante la poesia, soprattutto quella che mira ad ottenere un « maraviglioso verisimile ». Esso ha i suoi momenti più belli nella *Liberata* non già quando s'appoggia al soprannaturale cattolico, intellettualistico nella sua genesi e troppo grezzamente realistico nella sua forma e spoglio, per la sua verisimiglianza teologica,

di quel senso del mistero che è l'anima lirica del poema (p. 323), bensì quando si fonda su un motivo magico vero e proprio. Perciò nella *Liberata* poeticamente prevale non la magia bianca, o la magia naturale, ma la magia nera, « la natura stregata che febbricita torpida sotto lo squallido cielo nella landa desolata del Mar Morto, e che demoniaca geme, piena di occulte potenze, nella tenebra del bosco di Saron, o insidiosa sorride invece, isolata in un cerchio di silenzio, di luce e di solitudine, sulle acque dell'Oronte e nel giardino di Armida; e la fascinazione amorosa che esercitano « le sembianze di Armida e il dolce riso », irraggiando, funesto filtro, « da gli umidi occhi un tremulo splendore »; e la forza fatale che trascina Solimano incitato dalla Furia e deluso dalla Sorte a uccidere senza gioia e a perire senza resistenza » (p. 324).

Un magismo, quindi, che si precisa in sede poetica non solo negli incantesimi e nel paesaggio, ma che avvolge e travolge i personaggi medesimi; e Solimano, attraverso questo nuovo prisma interpretativo, assurge ad una funzione poetica fondamentale tra i protagonisti della *Liberata*.

Non era facile dir cose nuove spinti da necessità e non da preconcetta volontà di dire, sul poema e sulla poesia del Tasso; e il Sozzi le ha dette, procedendo dalla filologia, all'analisi stilistica e da questa alla critica con un intento, nei vari tempi della sua esegesi, unitario e organico.

SERGIO ROMAGNOLI

GABRIELE DE ROSA, *Storia politica dell'Azione cattolica in Italia*. Dall'Enciclica « Il Fermo proposito » alla fondazione del Partito Popolare (1905-1919), Bari, Laterza, 1954, p. 459.

Il secondo volume della *Storia politica dell'Azione cattolica* di Gabriele De Rosa ricopre il periodo 1905-1919, gli anni, cioè, in cui, dopo i primi esperimenti elettorali del 1904, i cattolici si pongono sempre più decisamente il problema della loro partecipazione alla vita politica nazionale, considerando praticamente decaduta la concezione del *non expedit* che per lunghi decenni aveva costretto ad una più o meno rigorosa astensione il mondo cattolico italiano. Il De Rosa sospende la sua narrazione al 1919, alla formazione del Partito Popolare che, secondo l'A., dà inizio a un nuovo periodo nella storia dell'Azione cattolica italiana; il De Rosa è, almeno su questo punto, d'accordo con il Fonzi che, in uno dei suoi studi preparatori sull'argomento, faceva degli anni 1861-1919 un periodo unitario per quella storia. I motivi che il Fonzi adduceva per giustificare il *terminus ad quem* della sua ipotesi di lavoro erano che l'anno 1919 rappresentava la definitiva ufficiale abolizione del *non expedit*, la separazione tra azione politica e azione religiosa nel movimento cattolico, l'accettazione da parte di tutti i gruppi cattolici del programma democratico cristiano. Non ci pare che le stesse considerazioni abbiano indotto il De Rosa a fissare alla stessa data il limite della sua trattazione, bensì una considerazione quasi opposta, quella cioè che il Partito Popolare rappresenta l'affermarsi di una concezione politica ed anche economico-sociale ben diversa da quella che aveva dominato precedentemente nel movimento cattolico, costituendo così un fatto completamente nuovo, separato in modo assai netto da tutte le precedenti vicende. La formazione del partito cattolico è la conclusione di circa sessant'anni di storia del movimento cattolico italiano, ma le vicende alle quali il raggruppamento politico fondato da don Luigi Sturzo darà vita, appartengono ad un momento successivo, implicante una nuova periodizzazione.

Come, qualche anno fa, mostrammo di non poter aderire alla tesi del Fonzi, così ora non possiamo accettare quella del De Rosa: a nostro avviso il periodo 1919-25, che è il periodo di vita del Partito Popolare, non può essere considerato un periodo a sé stante, dal momento che le vicende interne di quel Partito trovano la loro giustificazione nella situazione in cui il movimento cattolico italiano era vissuto nei decenni precedenti.

Come spiegare i contrasti interni che caratterizzeranno la vita di quel partito senza ricondurli a quegli stessi contrasti che aveva precedentemente mostrato il movimento dei cattolici italiani? Come spiegare, ad esempio, la formazione di una destra che, a un certo punto, abbandonerà il Partito per affiancarsi nettamente al fascismo, senza ricondurla alla preoccupazione reazionaria e antipopolare che dominò costantemente un'ala dell'azione cattolica nella Penisola? La data del 1925, in cui si verificò la totale soppressione delle libertà democratiche da parte del fascismo, con la conseguente fine anche del Partito Popolare e, quindi, del movimento politico dei cattolici italiani e con il nuovo orientamento del movimento religioso, può costituire un termine ben più sicuro e valido alla storia del movimento cattolico italiano.

È questa, d'altra parte, una delle poche riserve che ci sentiamo di muovere a questo secondo volume della *Storia* del De Rosa, volume che, indubbiamente, ci pare assai più importante del primo, pure non privo di molti aspetti positivi; in questo secondo volume, infatti, il De Rosa abbandona quel carattere di « storia di un'ideologia » che aveva dato alla prima parte del suo lavoro, per dare maggiore e migliore risalto ai « fatti » e al loro sviluppo e alle loro conseguenze.

Il De Rosa intravvede, all'interno del mondo cattolico, dopo l'unità, due linee pressocché parallele « tra loro opposte e non conciliabili sul terreno delle conclusioni concrete, ma entrambi nascenti da esigenze egualmente vitali del mondo cattolico » (p. 449): la prima di queste linee è quella che muove dalla posizione del padre Curci, continuata da coloro che tentarono di creare un partito conservatore cattolico nel 1889, interrotta negli anni estremi del pontificato di Leone XIII, ripresa con le alleanze clerico-moderate favorite da Pio X; la seconda è quella che trova il suo avvio nel murrismo e che, fatta tacere da Pio X, rinasce al termine della seconda guerra mondiale trovando il suo nuovo e intelligente interprete in don Sturzo. La prima di queste due linee potrebbe essere definita della prudenza, quasi del compromesso, in quanto negava l'opportunità di dar vita ad un partito cattolico in contrasto collo Stato « borghese », ma riteneva più politico manovrare all'interno del mondo laico in difesa dei privilegi della Chiesa. L'altra linea riteneva invece opportuna la creazione di un partito cattolico che determinasse (così almeno nella posizione del Murri) una vera e propria rivoluzione nello Stato « borghese », per modificarlo in senso teocratico; questa linea rinacque con don Sturzo « ma depurata delle velleità « rivoluzionarie » del sociologismo cristiano e in un atteggiamento non più aggressivo verso il mondo laico, ma di mediazione » (p. 450). Su questa impostazione fondamentale del problema il De Rosa costruisce la sua storia che è soprattutto storia dell'affermarsi, nelle diverse fasi attraverso le quali il movimento cattolico passa, di uomini che, ad un certo punto, vengono a impersonificare determinate tendenze: Murri, Toniolo, Pio X, Meda, Sturzo, sono le personalità di maggior rilievo, delle quali il De Rosa ricostruisce con indiscutibile acume il processo del pensiero, mostrando, tra l'altro, una precisa conoscenza di tutto il numerosissimo materiale bibliografico relativo.

Lo Sturzo è al vertice della storia del De Rosa, come l'uomo che ha saputo meglio degli altri intuire la via migliore per il movimento cattolico italiano. Il De Rosa sottolinea con esattezza i caratteri dell'anti-giolittismo dello Sturzo, così come ne mette in rilievo il merito di essersi saputo opporre decisamente al clerico-moderatismo e di averlo saputo anche vincere. Il Partito Popolare è veramente, secondo il De Rosa, una creazione dello Sturzo: « .... le ' fonti ' del popolarismo sono, in definitiva, solo i discorsi di Luigi Sturzo, ovvero, e ancor meglio, l'attività politica di questo prete, che, se risentì l'influsso del primo Murri, se riecheggiò temi del Toniolo, costruì però un partito, che pochissimo ritenne dell' ' insegnamento ' di quelli » (p. 446); lo Sturzo seppe, almeno in gran parte, liberarsi dal « rugiadoso sociologismo della Scuola di Bergamo » (p. 35). Se volessimo, a questo punto, ritrovare l'origine della interpretazione che il De Rosa dà dello Sturzo, se volessimo trovare un'individuazione altrettanto precisa e pertinente degli aspetti positivi ed anche di qualche aspetto negativo del sacerdote siciliano, po-

tremmo risalire al Gobetti, a certi suoi giudizi così taglienti e centrati da nettamente distaccarsi da quelli dei suoi contemporanei (vedi in particolare il saggio *Sturzo,* in *La Rivoluzione liberale,* Torino, Einaudi, 1949, pp. 86-91).

Interessante ed anche convincente è la spiegazione che il De Rosa cerca di offrire (pp. 92-93) alla *ribellione* di Romolo Murri che è evidentemente l'uomo deluso in una grande aspettativa, tradito in una ben fondata speranza; del resto già il Prezzolini, nei suoi vecchi libri sul modernismo, ne sosteneva la piena ortodossia ed affermava che se il prete marchigiano (accettiamo quel tanto di paradossale che ha la tesi dell'allora direttore de *La Voce*) fosse stato « fatto cardinale sarebbe stato un vero e bel cattolico e le masse l'avrebbero seguito. Don Murri cardinale sarebbe stato anzitutto, come si è mostrato anche non avendo la carica e non perdendoci tra i suoi amici, un conservatore teorico, un tomista, un tradizionalista » (*Il Cattolicismo rosso,* p. 342). Per quanto si riferisce al modernismo, il De Rosa si avvicina sostanzialmente alla posizione crociana di condanna di quel movimento; condanna dettata da presupposti teoretici, dalla mancanza di chiarezza teoretica della posizione di quegli uomini, senza preoccuparsi di individuare gli aspetti pratici della questione, il risultato che essi avrebbero potuto raggiungere, anche senza ritenere, come afferma un po' arditamente il Gramsci che « il modernismo praticamente erodeva la massiccia struttura pratico-ideologica della Chiesa » (*Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce,* Torino, Einaudi, 1948, p. 174).

Importanti sono le pagine attorno all'integrismo che non ha forse mai avuto una trattazione così puntuale, soprattutto per quanto si riferisce alla sua influenza sul movimento cattolico italiano, così come, più in là, sono particolarmente indicative le pagine sul nazionalismo e sul Corradini la cui evoluzione da letterato « paganeggiante » a « candidato della Azione cattolica » nel collegio di Marostica è seguita attentamente nelle sue varie fasi. È proprio a questo punto che l'equivoco clerico-moderato fallisce, in questo mostrare la sua vera faccia, quella di un gretto conservatorismo, disposto ad accettare, per questi suoi fini, qualsiasi alleanza. Del resto quanto falsa fosse questa alleanza lo si vedrà negli anni immediatamente successivi, quando scoppierà la guerra mondiale e gli stessi cattolici che non avevano mancato di esaltare il programma nazionalista, si manterranno sulle prudenti posizioni antiinterventistiche raccomandate o imposte dalla Santa Sede.

Crediamo di aver posto sufficientemente in luce quelli che sono gli aspetti più considerevoli del libro del De Rosa la cui opera, ora che anche il secondo volume è venuto alla luce, sta a rappresentare, accanto a quella altrettanto rilevante di Giorgio Candeloro, i migliori risultati raggiunti negli studi sull'argomento. Si tratta però, e lo ripetiamo ancora una volta, di un campo che mantiene molti settori inesplorati; alcuni saggi usciti in questi ultimi mesi che né il De Rosa né il Candeloro hanno avuto la possibilità di utilizzare, denotano già l'approfondimento della ricerca in alcune zone e l'approdo alle fonti inedite. Quest'ultime soprattutto, come lo stesso De Rosa riconosce per le lettere del Toniolo recentemente pubblicate, potranno essere di fondamentale interesse.

LUIGI AMBROSOLI

LIBRI RICEVUTI

Per mancanza di spazio si rimandano al prossimo numero gli annunci critici su vari notevoli libri. (N. d. D.)

THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia*, Torino, Einaudi, 1955, Introduzione e traduzione di Renato Solmi, pp. LXI-236.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, i versi della Vita Nuova, le canzoni del Convivio*, Torino, Einaudi, 1955, « I millenni », a cura di Cesare Garboli pp. XXXI-893. — Questo volume è il primo pubblicato di una nuova collana Einaudi, « Parnaso Italiano, Crestomazia della poesia Italiana dalle origini al Novecento », che comprenderà oltre a questo i seguenti volumi: *Duecento e Trecento, Quattrocento e Cinquecento, Ariosto, Tasso, Seicento, Settecento, Ottocento, Novecento, Indici.*

FEBO ALLEVI, *Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, « Collana critica », 1955, pp. 199.

APULEIO, *Le Metamorfosi*, Testo critico riveduto da Nicola Terzaghi, Traduzione di Ferdinando Carlesi, Firenze, Sansoni, « Nuova Collana di autori greci e latini », 1954, pp. XXXII-313.

ARISTOTELE, *Politica e Costituzione di Atene*, a cura di C. Augusto Viano, Torino, UTET, 1955, pp. 437.

RICCARDO BACCHELLI, *Nel fiume della storia*, Milano, Rizzoli, 1955, pp. 599. — Questo grosso volume del Bacchelli raccoglie molti dei suoi saggi storici e critici, ed è importante e necessario per la conoscenza e la spiegazione dell'arte del narratore. L'interesse storico in Bacchelli è stato sempre fortissimo. (L. R.).

GIORGIO BASSANI, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, romanzo, Pisa, Nistri-Lischi, « Il Castelletto », 1955, pp. 105.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decameron*, a cura di Charles S. Singleton, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1955, voll. 2, pp. 419-470. — Di questa tanto attesa e egregia edizione critica sarà fatta ampia recensione nel prossimo fascicolo. Intanto diremo che il testo è fondato sulla collazione di tutti i manoscritti esistenti, anche con l'aiuto del moderno microfilm, manoscritti che il curatore è giunto a distinguere in tre rami principali, presumibilmente discendenti da un unico autografo ora perduto. Non più l'idolatria di un solo codice, o il « Mannelli » o l'« Hamilton », ma, sulla via già indicata da Michele Barbi, solo l'esame completo di tutta la tradizione potrà avviare all'edizione definitiva.

LAUDOMIA BONANNI, *Palma e sorelle*, romanzo, Roma, Casini, 1954, pp. 254.

PIERO CALAMANDREI, *Elogio dei giudici, scritto da un avvocato*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. XXXVI-406. — È la ristampa di un vecchio e giustamente fortunato volume: questa nuova edizione è ancora più ricca e più controllata della prima, e resterà un'opera classica del genere. (L. R.).

PIERO CALAMANDREI, *Uomini e città della Resistenza*, Bari, Laterza, 1955, pp. 290. — Sono in questo volume le qualità felici di oratore commemorativo che tutti riconoscono a Piero Calamandrei. Il volume contiene i seguenti capitoli: *Passato e avvenire della Resistenza*; *Uomini della Resistenza*: *Lauro De Bosis, I Rosselli, Enrico Bocci, Gianfranco Mattei, I fratelli Cervi, Benedetto Croce, Dante Livio Bianco*; *Città partigiane*: *Firenze, Ferrara, Mantova, Parma, Cuneo, Ivrea, Provincia Apuana*; *Fantasmi*. In alcuni casi si tratta di epigrafi.

FRANCESCO CALASSO, *Medioevo del Diritto*, I, *Le fonti*, Milano, Giuffré, 1954, pp. 663.

ROBERTO CESSI, *Martin Lutero*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 326.

GAETANO CINGARI, *Giustino Fortunato e il Mezzogiorno d'Italia*, Parenti, Firenze, 1954, pp. 244. — È possibile studiare la personalità e il pensiero di Giustino Fortunato, e di qualunque meridionalista in genere, vedendolo come una « figura » composta nella sua monumentale immobilità e completezza, accostandosi a lui come ad un « maestro », che può ancora insegnare qualcosa ai tardi epigoni? Si può rispondere sì o no a tale domanda, ma la negazione ha bisogno di una dimostrazione, l'affermazione di una prova pratica. Che qualcosa, e non poco, si possa ricavare da uno studio così impostato asserisce col fatto Gaetano Cingari. È uno studio che del Fortunato non ci dà il pensiero politico vero e proprio, non ci mostra i rapporti con la classe da cui esce e di cui pure riceve i voti che lo tengono per tanti anni a Montecitorio, né quelli col governo di Roma, né il variare della posizione politica e del giudizio morale di fronte al variare dei tempi e delle situazioni italiane. Ci presenta invece il meridionalista, che si è cimentato con quelli che sono ormai i temi classici del meridionalismo, temi che spesso hanno come primo studioso o divulgatore il Fortunato stesso: l'ambiente naturale, storico, sociale del

Sud, la disparità fiscale fra Nord e Sud e le gravi conseguenze economiche, la condizione dei contadini e l'emigrazione. Ognuno di questi problemi e aspetti del meridionalismo occupa un capitolo, in cui l'A. ha cura di riprendere la quistione nel suo sviluppo, e di inserire gli studi che il Fortunato ha ad essa dedicato nello svolgersi appunto della letteratura sull'argomento. È l'eredità di insegnamenti che il Fortunato ha lasciato, che viene riveduta, riverificata per trarne quanto di utile ne resta ancora. Una siffatta impostazione considera un aspetto solo della questione meridionale, quello dello studio dei problemi, che nella realtà accompagna però quell'altro della soluzione stessa, o, meglio, della battaglia politica attorno a questi problemi condotta. Per l'uno e per l'altro il Fortunato occupa un posto importantissimo, anzi fondamentale nello sviluppo del meridionalismo. Il Cingari, pur avendo tralasciato questo secondo aspetto, ha scritto pagine non inutili affidate e sostanziate soprattutto della diligenza e della chiarezza con cui di ciascuna quistione ha tracciato l'evolvere attraverso la letteratura meridionalista, fittissima e di valore disparatissimo. Questa letteratura è stata ampiamente scorsa dal Cingari, che ci ha dato così una messa a punto dello stato della discussione fino a Giustino Fortunato su ciascuno degli argomenti. Proprio per questo suo diligente e non facile riesame, per questo scindere l'insieme del pensiero fortunatiano e della sua opera ci pare che l'A. abbia finito, certo senza volerlo, coll'isolare troppo il Fortunato stesso e con lo sfilacciarne analiticamente, più del necessario, l'unità vigorosa del pensiero. Perciò di tutto il libro le pagine più deboli sono quelle della conclusione, che cercano di riunire e riallacciare fili che l'architettura e l'impostazione stessa del libro non permettono di unire. In effetti ogni capitolo dell'opera può considerarsi autonomo e nella ricchezza e diligenza della informazione, nella chiarezza con cui si dipana il discorso ha sufficienti e positive raccomandazioni, lo sforzo invece di disegnare un Fortunato a tutto tondo, di ricomporre in un'unica impressione ciò che si era voluto intenzionalmente, e con apprezzabili risultati, decomporre facendolo passare attraverso il prisma dell'analisi, non poteva sortire eguale risultato. Per la stessa ragione il pessimista e l'attivo politico, il teorico della fatalità geografica e il politico, che vede e indica una via umana e possibile di progresso e di superamento di tutte o almeno di molte tare naturali e storiche, sono più giustapposti, che risolti nell'unità in cui pure erano fusi. A proposito della « fatalità geografica », del determinismo naturalistico che avrebbe costituito il centro e il fondamento del suo pensiero, c'è da chiedersi oggi se veramente abbia avuto tanta parte e tanto peso nella costituzione dell'abito mentale fortunatiano quanto il Cingari ancora sembra attribuirgli. È certo una caratteristica del Fortunato l'introduzione della geografia nello studio dei problemi meridionali. Ma è stata solo una felice incoerenza quella che ha portato il teorizzatore della inferiorità naturale, insuperabile quindi, del Sud rispetto al Nord a lottare, in contrasto con ogni dettame della logica, per la rendenzione del Sud pur condannato da quel tribunale senza appello che è la natura dei deterministi? Forse varrebbe la pena davvero di vedere se non si possa ulteriormente sviluppare l'opinione, ormai da tutti condivisa, che il Fortunato non era un filosofo e se « la fatalità geografica », come appare in tutte le sue opere, non si possa scindere in due elementi niente affatto teoretici, ma egualmente molto interessanti. Nel suo determinismo naturalistico forse c'è da un lato un forte e polemico richiamo alla realtà vera del Mezzogiorno, un'arma di lotta del politico, che per mezzo di essa dissolve le retoriche e vuote declamazioni di chi in realtà non sapeva nulla del Sud, dall'altro un affettuoso aderire alla sua terra tormentata. Così « la fatalità geografica » diventa non negazione, ma mezzo di rendenzione e insieme sfuma senza danno sul piano del puro sentimento, diventa « tristezza », che non nega e non impedisce, al massimo rende più suggestiva a chi guarda dall'esterno, l'azione. Ed è per questo che le indagini storiche del Fortunato non si possono dire dominate veramente dal determinismo naturalistico. Esse piuttosto perseguono un altro tema assai caro al Fortunato, come a tutta la classe dirigente e dominante da cui usciva, quello del capitale, che nel Sud non si forma, nel presente per il fiscalismo piemontese, nel passato per il fiscalismo rapace e sperperatore degli innumerevoli dominatori e padroni, che le terre del Sud hanno dovuto sopportare. Attraverso questo tema del capitale che manca nel Sud, e quell'altro delle terre demaniali, e delle amministrazioni dei monti frumentari e di tutti gli istituti volti all'aiuto del contadino povero, si può giungere al Fortunato uomo del suo tempo, della sua terra e della sua classe. Il Cingari parla ripetutamente, e sempre giustamente, del conservatorismo del Fortunato, del suo atteggiamento verso la classe dei contadini, ma, poiché persegue il « problema » e lo « studio » di esso, anche qui lascia da parte una delle ragioni per cui il Fortunato deve avere un posto di non trascurabile rilievo nella storia della classe dirigente dell'Italia post-risorgimentale. Egli fa parte di quel gruppo non molto numeroso che dopo il Risorgimento, quando la politica della Destra storica aveva ormai esaurito tutte le sue possibilità e capacità e l'avvento della Sinistra non aveva portato sostanza e materia nuova alla vita politica italiana, impostò il problema di una nuova politica adeguata alla nuova situazione, cioè di una politica conservatrice che fosse capace di comprendere e risolvere nei suoi schemi le esigenze delle masse contadine italiane, che necessariamente si sarebbero messe contro lo Stato, se questo non avesse saputo guadagnarsele con adeguate provvidenze. Come gli elettori del Fortunato giudicarono questa politica, cioè come concretamente si svilupparono i rapporti fra il Fortunato espo-

nente e propugnatore di questa illuminata politica e la terra che lo mandava al parlamento a propugnare i suoi interessi? Quale cioè è stata la storia del Meridione d'Italia dal momento in cui si impegnò la battaglia meridionalista? Il Fortunato sarebbe indubbiamente uno dei filoni di ricerca più interessante da questo punto di vista, perché oltre che meridionalista, cioè un po' moralista un po' predicatore, è stato anche deputato meridionale. Questo tema di ricerca però non è stato affrontato dal Cingari. Ma, per dire la verità, è tutta la letteratura meridionalista e quella anche più recente sul Fortunato, che resta ancora nella fase della storia del meridionalismo e non passa all'altra, in cui prima o poi dovrà cimentarsi, della storia del meridione nel tempo dei meridionalisti. (Giovanni Cottone).

Giovanni Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 177. — Comisso traccia la biografia del pittore De Pisis attraverso le tappe di un'amicizia personale. Perciò egli trascura di proposito una documentazione più ampia che prescinda dalle esperienze comuni, dagli incontri, dagli scambi epistolari con De Pisis. Il libro non vuole essere un profilo scientifico, obbiettivo dell'artista, ma la partecipazione affettiva, « sinodale », all'attività creativa dell'amico. Perché creazione fu, in fondo, tutta la sua vita, dalla ricerca dei luoghi in cui abitare e dipingere, alla scelta degli ornamenti domestici, dei compagni di lavoro, degli amici, dei soggetti da ritrarre. Una vita trasfusa nei sensi acutizzati e fervidi, armonizzata colla freschezza delle cose, delle luci, delle impressioni. Da Roma a Parigi a Venezia, attraverso le tappe intermedie, Comisso è l'ombra di questa giovanile avventura, che si riflette dalla tavolozza di De Pisis alla sua pagina di pittore in prosa. Ma ciò che interessa soprattutto nel racconto è la graduale differenziazione che si viene involontariamente a segnare fra le due personalità. Quanto più Comisso è sincero tanto più lo sentiamo spettatore avvertito di una dispersione edonistica, per quanto geniale, dell'amico incapace di maturarsi umanamente in profondità di sentimenti, oltre che di sensazioni: « non capiva la mia situazione, per lui tutte le sue amicizie erano state senza il minimo sentimento, mi ripeteva di non andarmi a immischiare in faccende che potevano compromettermi ». La catastrofe fisica e psicologica di De Pisis pare giungere e aggravarsi fatalmente, come per un'incapacità di arginarla e dominarla dall'interno, quando egli si scopre all'improvviso ingranato nelle leggi di tutti gli uomini (vecchiaia, malattia, solitudine, dolore). Comisso accompagna questa tragica rivelazione con il dolore di chi ama e comprende. Per questo il libro contiene alcune fra le sue pagine migliori e compensa certe ripetizioni e trascuratezze formali con quella commozione che in Comisso ci convince sempre di più. E che riesce, quando è autentica, a dare alle vibrazioni personali un'eco più larga: come qui, a fare la storia di una generazione di artisti e di un ambiente d'arte fra le due guerre. (Giorgio Pullini).

Francesco Cotugno, *Maupassant*, Bari, Cacucci, 1954, pp. 178. — Questo libro merita il rispetto del lettore (e del recensore), perché è il frutto di una appassionata lettura di Maupassant, e dimostra il sincero entusiasmo del Cotugno per il suo autore. Spiace quindi dover esprimere alcune non sempre lievi riserve. Anzitutto l'informazione bibliografica del Cotugno non pare ampia né soprattutto aggiornata. È uscito alcuni anni fa un volume di *Correspondance inédite* di Maupassant, a cura di A. Artinian e di E. Maynial (Paris, Wapler, 1951): J. Thoraval ha studiato in un notevole volume *L'art de Maupassant d'après ses variantes* (Paris, Imprimerie Nationale, 1950): F. Steegmuller ha pubblicato un *Maupassant* (London, Collins, 1950). E la lista delle recenti pubblicazioni dedicate a Maupassant che non sembrano essere note all'A. potrebbe continuare. Ad es., dato che il Cotugno ha esaminato i problemi relativi allo « scompenso psichico » di Maupassant (pp. 72 ss. del suo vol.), sarebbe forse stato opportuno che tenesse conto dei lavori esistenti sull'argomento (Delpierre, Gabel, ecc.), anche se avesse dovuto giungere alla conclusione di André Vial, e cioè che la' « psico-fisiologia » o la « psico-patologia letteraria » di Maupassant sono ancora da scrivere. Certo il Cotugno non afferma esplicitamente di aver voluto fornire una bibliografia essenziale su Maupassant: tuttavia un simile intento sembra implicito in quanto egli dichiara a p. 6: « La bibliografia citata al termine di questo saggio, da quella coeva all'autore a quella più recente, pur ricca, nutrita di giudizi ed espressiva di una visione biografica, la più ampia e particolareggiata possibile, non rende inutile, mi sembra, un lavoro dell'indole di questo, che vuol essere d'interpretazione e di valutazione critica ». Del resto è ormai noto che ogni critica è « anche » storia della critica. Comunque il Cotugno (avendo diviso il suo libro in due parti: *Profilo spirituale del Maupassant* e *L'arte del Maupassant*) ha proceduto ad una rassegna della tematica di Maupassant, condotta a volte da un punto di vista meramente encomiastico. Il suo libro si presenta pertanto come un insieme di osservazioni di ineguale rilievo, in cui non è sempre facile discernere un filo conduttore. I commenti e le associazioni di idee del Cotugno sono talora singolari: ci sia lecito trascrivere un esempio, ad apertura di pagina: « .... [Maupassant] ha saputo animare e dar moto e vita corale alle piante e alle cose; spesso, sotto il suo pennello di colorista, si stendono fughe di popoli di alberi e di popoli di tetti. È da intendere che sempre, ove possibile, per la completezza della impressione di vita, i fantasmi poetici, creature umane, bestie, vegetali, oggetti, emanano odori. La verità per il Nostro è la natura, suo amore, nella frenesia di godimento, intesa come aria, luce, spazio. Egli è come ebbro di questi elementi, in cui si diffondono le più va-

rie tonalità cromatiche; forse, solo il nero scarseggia nella sua tavolozza; i tratti scuri sono le macchie di capigliature, piuttosto rare invero, poiché i capelli, in linea generale, sono biondi ecc. » (p. 112). Ma il Cotugno non si sofferma soltanto su simili formulazioni, dettate non di rado da estro spontaneo; dedica anche un capitolo (di sole due pagine e mezzo) a *La tecnica della composizione*, in cui asserisce in sostanza che « il segreto dell'arte maupassantiana consiste nell'interesse sempre crescente con lo svolgimento e la legatura delle varie parti che convergono alla conclusione » (p. 121). Ma a questo proposito non vengono fornite indicazioni che consentano di individuare con maggior precisione la struttura della novella di Maupassant. Un carattere altrettanto generale hanno alcuni confronti tentati dall'A.: così un dialogo di *Une Vie* richiama alla memoria del Cotugno un celebre passo del *Cid* (pp. 139-40): questo richiamo è determinato, a nostro parere, da una analogia vaghissima, ma fornisce all'A. l'occasione di affermare: « Non è raro il caso di riscontrare nel Nostro affinità di tono nel dialogo, che fanno senz'altro pensare al Corneille, anch'egli normanno ». Queste osservazioni (o altre consimili) non sono volte a sminuire le qualità del Cotugno: il C. possiede una sensibilità atta a fargli intuire la bellezza di certe novelle di Maupassant: ma può esser dato, anche in questo caso, andare oltre una partecipazione immediata al testo. (Arnaldo Pizzorusso).

Galvano Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, « Biblioteca dello Spettacolo », 1954, pp. 175. — Noi dobbiamo fare due osservazioni su questo libro, che non è sempre vero che l'autore si occupi della poetica del Cinquecento, perché egli tenta di esporre una sua Estetica. Secondo: troviamo strano che egli si serva della *Poetica* di Aristotele, così come è stata presentata da Manara Valgimigli, e poi battagli contro tutta l'interpretazione di Valgimigli. E allora perché accettare il testo tradotto da Valgimigli? (L. R.).

Lorenzo de' Medici, *Scritti scelti*, a cura di Emilio Bigi, Torino, UTET, 1955, pp. 683. — Volume preparato con molta accuratezza, come facevano supporre già le varie note laurenziane preparate dal Bigi.

Guido De Ruggiero - Fabrizio Canfora, *Breve storia della filosofia*, vol. I, *Antichità e Medioevo*, Bari, Laterza, « Piccola Biblioteca filosofica », 1955, pp. xii-392. — La sostanza della grande *Storia della filosofia* del De Ruggiero è conservata e in tutto rispettata in questo volumetto, nel quale il Canfora, riducendo, e quindi rielaborando l'opera primitiva, mira a introdurre nella scuola e fra le persone di cultura un libro snello e agile, che scenda a un tempo in profondità e leghi i problemi filosofici all'età di cui sono espressione. È da augurarsi che la stessa cura e lo stesso felice esito si abbia per il resto dell'opera di un Maestro, su cui può costruire la propria opera di educatore ogni professore, e trovare orientamento e guida anche chi è fuori della scuola.

Francesco De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi, « Opere di F. De Sanctis », 1955, pp. xlvi-769. — L'edizione è ottima, e la cura del testo molto precisa. Noi restiamo sempre del nostro avviso però: queste raccolte collettanee di pagine di un grande critico possono aver valore di carattere didattico, ma non scientifico. Questa raccolta insigne, curata dal Romagnoli, non se ne abbia a male, ci ricorda un po' la raccolta che nel '21 fece Paolo Arcari di tutte le pagine su Dante. Qui c'è da commentare favorevolmente il ritrovamento di alcuni appunti del Frizzoni di Bergamo, scolaro del De Sanctis a Zurigo, finora inediti. (L. R.).

Giuseppe Dessì, *I passeri*, romanzo, Pisa, Nistri-Lischi, « Il Castelletto », collana di romanzi italiani diretta da Niccolò Gallo, 1955, pp. 265.

Sergio Donadoni, *Arte Egizia*, Torino, Einaudi, « Biblioteca d'arte », 1955, pp. 128 con 193 illustrazioni f. t.

Dieci anni dopo, 1945-1955, Saggi sulla vita democratica italiana, Bari, Laterza, 1955, pp. x-598. — Di questo volume apparirà nel prossimo fascicolo una ampia recensione a cura di Giovanni Cottone.

Beppe Fenoglio, *La malora*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 114. — Già con *I ventitre giorni della città di Alba* Fenoglio si era fatto notare come uno fra i più promettenti giovani dei « gettoni »; e adesso, con *La malora*, ci conferma nella impressione che ci dette il suo primo libro. Impressione di promessa, appunto; e promessa, non tanto per quel che egli stesso potrà darci, quanto per quel che il suo modo di narrare sembra promettere in questo particolare momento della nostra letteratura. Sarebbe assai azzardato dire che Fenoglio ha già raggiunto dei risultati precisi e definitivi. Ma indubbiamente si è posto come chiaro esempio di un modulo narrativo ricco di sollecitazioni e inviti in più direzioni possibili. Dura nelle sue pagine qualcosa che ci fa ripensare al verismo, ma c'è anche il segno d'una coscienza di scrittore che delle formule veristiche vuole valersi per trasferire nel suo periodare duro e disseccato un'interpretazione del nostro tempo. Si pensa al verismo, leggendo Fenoglio, ma anche a un Vittorini che abbia rinunciato al cantato e al musicale per tentare il poema narrato con nuovi effetti di sordina. E insieme si pensa ai pericoli che un tale modulo può comportare, non appena si ceda al gratuito della fotografia di folclore o al manierato con cui si creda di poterla arricchire. (Sergio Antonielli).

Franco Fortini, *Una facile allegoria*, Edizioni della Meridiana, Milano, 1954, pp. 32. — Viene

fatto subito di riconoscere dietro questi versi il difetto di adattamento di una più vasta cultura che agisce ancor su due fronti, uno interno di capovolgimento del solipsismo ermetico e uno esterno come organizzazione del linguaggio lirico in antitesi romantica-crepuscolare. Per questo, credo, ogni verso nasconde una sua inquietudine costituzionale assieme a un bisogno estremo di salvare ciò che in essa vi è di positivo dalle insidie che la cultura stessa propone a ogni passo. E la vitalità di questa poesia, la sua forza anche, risiedono di volta in volta proprio dove, pur prevalendo l'impostazione ideologica, l'interpretazione formale è impegnata a corrisponderle. Tuttavia non si può dire con certezza fino a che punto il Fortini si sia voluto impegnare come poeta, e premuto come sembra tra l'assillo di mantenere alla parola la sua unicità lirica da un lato e quello di dare necessità umana, contenuto, alla parola stessa, spesso finisce con scendere a un compromesso e quindi raggelare le poesie più importanti. Ed è un vero peccato perché certi risultati non soltanto stilistici come « Una facile allegoria » (dove però agisce anche una tentazione narrativa), avrebbero potuto costituire una prova essenziale, un punto fermo nella piuttosto confusa situazione della poesia d'oggi. Il vero sta in questo, che il Fortini non è un poeta: ma in lui ci è sempre un'ambizione di voler essere *à la page*. (Alcide Paolini).

Piero Gadda Conti, *Beati regni*, Milano, Coschina, 1954, pp. 707.

Eugenio Garin, *Cronache della filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1955, pp. VIII-541. — In attesa di poterne parlare ampiamente, riportiamo questo giudizio di Norberto Bobbio: « Ho già ricevuto da Laterza il libro del Garin e già ho cominciato a leggerne qualche capitolo. È un libro che mi piace molto. E oggettivamente credo che sia un libro molto importante. È in sostanza un vero e proprio esame di coscienza di una generazione, che è poi la mia stessa generazione (Garin ed io siamo coetanei), di quella generazione che è diventata adulta col fascismo, troppo poco radicata nel passato prefascista per aver rappresentato, salvo qualche eccezione, una corrente di idee originale durante il maturarsi del fascismo, ma anche troppo vigile e critica per lasciarsi travolgere dalla pseudo-cultura fascista. Ad ogni pagina che leggo di questo libro, pieno di calore e insieme lucidissimo, mi si affaccia una folla di problemi. È un invito a un ripensamento totale della cultura negli anni tra il '20 e il '40. Più che di una recensione, che mi parrebbe pur sempre troppo fredda, questo libro suscita in me il desiderio di una discussione, di un colloquio. Ma né recensione né discussione vorrei fare con troppa immediatezza. E poi per dire sul libro del Garin qualcosa che valga la pena di esser detto ho bisogno che questo tumulto di idee e di sentimenti che la lettura provoca si può dire a ogni pagina, ove sfilano personaggi ben noti e opere talora da me lette e rilette in varie epoche della mia vita, si plachi ». (Norberto Bobbio).

Gino Gerola, *Dino Campana*, Firenze, Sansoni, « Biblioteca del Leonardo », 1955, pp. 173.

Giovanni Getto, *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954, pp. 253; Id., *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 253.

Ruggiero Grieco, *Per la riforma agraria e in difesa dei contadini*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1955, pp. 147.

Carlo Izzo, *Autobiografismo di Charles Dickens*, Venezia, Neri Pozza, Editore, 1954, pp. 201.

Francesco Jovine, *Les terres du Saint-Sacrement*, Paris, Hachette, 1953, Préface de Marcel Brion, Traduction de Jean et Line Allary, pp. 304. — Questa traduzione francese, se è corretta dal punto di vista espressivo, non ci appaga molto per la prefazione di Marcel Brion. In ogni modo la annunziamo, per ricordare ai nostri lettori che il 30 aprile scorso è caduto il quinto anniversario della morte del povero Jovine, le cui virtù di scrittore appaiono sempre assai salde. (L. R.).

Jomo Kenyatta, *I Kikuiu*, a cura di Sergio Borelli, Milano, Edizioni Avanti!, 1954, pp. 320.

La Conferenza di Mosca, 29 novembre - 2 dicembre 1954, Roma, Edizioni di Cultura sociale, 1955, pp. 235.

Silvia Magi Bonfanti, *Speranza*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 449. — Per apprezzare nei giusti limiti questo romanzo (premio « Noi donne » 1954), credo si debba tener presente il carattere per dir così privato della sua genesi. In proposito, una nota dell'editore avverte che l'Autrice « s'è messa a scrivere per i suoi figli: fiabe quando erano bambini, poi, man mano che crescevano, racconti, novelle, senza mai pubblicare nulla, e alla fine questo romanzo ». Troppo spesso infatti abbiamo sentito parlare negli ultimi tempi di antiletteratura, e abbiamo visto proporre, come modelli e rimedi per la narrativa italiana, libri delle cui romanzesche prerogative avrebbe dovuto farsi garante la loro stessa immaturità stilistica. Per falsare il tono del romanzo della Magi Bonfanti, non c'è che da insistere su questo punto: sull'ampia rassegna dei fatti narrati, con relativa loro efficacia di contenuto, e sulla « semplicità » di discorso con cui tale rassegna è condotta. Così lo coinvolgeremmo in una delle tante polemiche equivoche d'oggi, mentre esso, se proprio lo vogliamo fare oggetto di considerazioni letterarie, può tutt'al più dimostrarci perché mai alcune forme di discorso narrativo possano essere lodate come semplici e antiletterarie. Basta rassegnarsi senza problemi alla media letteratura di sessant'anni fa, quella or-

mai divenuta familiare perfino al pubblico che non s'è mai interessato di letteratura, e il nostro discorso appare chiaro e semplice, antiletterario. È la ragione per cui il pubblico della *Domenica del Corriere* crede di capire, che so io, la pittura classica, e condanna come mostruosa la pittura di Picasso. *Speranza* sembra davvero, stilisticamente, un romanzo dei tempi di Luigi Capuana. Di nuovo, c'è l'avere spinto la trama fino ai giorni della Liberazione, e di avere spinto a quei giorni, insieme con essa, quella generica, affettuosa disposizione al progresso sociale, con cui il socialismo italiano fece le sue prime prove. Ciò non toglie che, data la mancanza di sospetti con cui tali limiti sono accettati, alcune pagine della Magi Bonfanti raggiungano una loro efficacia rappresentativa, specialmente quando, col personaggio di Speranza per un verso, e con quello dell'Emilia per un altro, si fa appello alla sensibilità femminile. Alcune scene appaiono naturalisticamente ben tagliate e ben disegnate. E se possiamo dire che con *Speranza* non abbiamo il poema, l'epica della redenzione sociale, altissimo obiettivo a cui forse la scrittrice aveva mirato, ma piuttosto, in gentili termini ottocenteschi, il melodramma, dobbiamo anche dire che il calore, la sincerità sentimentale, la commozione con cui la Magi Bonfanti partecipa alla vita e alle lotte dei suoi personaggi, riescono in qualche modo a comunicarsi ai lettori. (Sergio Antonielli).

Mario Marcazzan, *Nostro Ottocento*, « La scuola » editrice, Brescia, 1955, pp. 358. — Il lavoro naturalmente è fatto con la consueta diligenza, senonché ci dispiace quel titolo « Nostro Ottocento », come a dire l'Ottocento dei cattolici da distinguersi dall'Ottocento diabolico dei laici. E questo francamente ci dispiace; non posso pensare che il Marcazzan l'abbia intitolato così per distinguere l'Ottocento italiano dall'Ottocento degli altri paesi. (L. R.).

Christopher Marlowe, *Edoardo* II, Testo, Introduzione, Commento e Versione a cura di Gabriele Baldini, Firenze, Sansoni, 1954, pp. CIII-305.

Nevio Matteini, *Romagna, Personaggi, luoghi, fatti e leggende*, Bologna, Cappelli, 1954, pp. 322.

Ettore Mazzali, *Poeti e letterati in Valtellina e in Valchiavenna*, Sondrio, Edizioni Banca Popolare, 1954, pp. 250.

Fritz Medicus, *Vom Uberzeitlichen in der Zeit*, Zürich, Im Artemis-Verlag, 1954, pp. 276.

Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana, Manoscritti, Libri rari, autografi e documenti, Firenze, 23 settembre - 30 novembre 1954, Catalogo, a cura di Alessandro Perosa, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 201, con 12 t.f.t. Il Perosa è uno dei più probi e più dotti studiosi dell'umanesimo latino.

Gioacchino Natoli, *Dante rivelato nel Convivio*, Roma-Napoli-Città di Castello, Editrice Dante Alighieri, 1954, pp. 203.

Fausto Nicolini, *La farsa liviana*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1954, pp. 43, con due tavole f. t. — Opuscolo fuori commercio, edito in duecento esemplari. È un'opportuna riesumazione d'una polemica, che nell'estate del 1924 ci deliziò tutti, e in cui il Nicolini dimostrò temperamento energico e al tempo stesso beffardo, per cui attraverso questa burla riuscì a smontare una favola imbastita dal professor Mario Di Martino, il quale asseriva di avere scoperto « con vesuviana immaginativa » le deche mancanti di Tito Livio. Allora ci fu un interesse vivissimo non solo in Italia, ma soprattutto in America, e tutti avevano creduto alla favola del Di Martino Fusco. (L. R.).

Luigi Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Torino, Edizioni di « Filosofia », 1954, pp. 301.

Marino Parenti, *Ottocento questo sconosciuto*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 432, con 20 t.f.t. — Un panorama dell'Ottocento « maggiore » e « minore » che è una storia del gusto e del costume dell'epoca. Dal Manzoni al De Amicis, dal Gioberti al D'Azeglio, Dal Verdi al Belli, dal Tarchetti alla Serao, sono esplorati gli angoli più interessanti di questa grande età della nostra storia; particolarmente interessante la sezione dedicata agli editori, e ai librai e scrittori, dal Passigli al Fraticelli, a Giulio Cesare Sansoni a Raffaello Giusti, i fratelli Dumolard, Giuseppe Pomba, e altri molti.

Alessandro Pellegrini, *Memorie per un nuovo giorno*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 191. — Strano libro, questo di Alessandro Pellegrini. Se, per effetto della presentazione editoriale, ci accingiamo a leggerlo come un romanzo, con la curiosità, difficilmente non maligna in questi casi, di vedere con quali risultati un critico già noto abbia tentato la narrativa, una progressiva delusione può portarci a un giudizio totalmente negativo. Romanzo non è, neppure nelle pagine in cui la narrativa è scopertamente perseguita e affidata a espedienti di provatissima, secolare efficacia. Il ritmo è lento, l'azione non esiste, il lieve disegno della trama e i rari dialoghi si stemperano nel lungo monologo in cui si risolve l'intero discorso. D'altra parte, a lettura finita, il libro resta nella memoria con una sua coerenza e una sua compattezza. La finzione è questa: un professore svizzero, cominciando col rievocare la fine di una nobile famiglia prussiana, intona una specie di commossa marcia funebre sulla fine dell'Europa. Tramontata un'era di civiltà, l'Europa precipita nelle due guerre mondiali e si distrugge nel fatale urto dei suoi popoli. Non resta che la commemorazione degli avvenimenti, da cui forse è possibile trarre un monito pel futuro. E il professore svizzero commemora. Il suo monologo cerca il tono dell'elegia, le sue

considerazioni si svolgono, con storiografica proprietà, accorate e conseguenti. E il fatto è che proprio in presenza d'un libro come questo ci accorgiamo di quanto, mutati pure i generi, il pregiudizio di giudicare per generi sia ancora radicato. Che bisogno c'è di volere il romanzo, la « narrativa »? Pellegrini ha scritto un libro. Un libro in cui ha espresso qualcosa che gli stava a cuore. Possiamo anche discuterne i presupposti teorici, e dire magari che questa Europa idilliaca non è mai esistita, che proprio le generazioni dell'ipotetico idillio hanno accresciuto per leggerezza politica la difficoltà dei problemi che ora noi siamo chiamati a risolvere. Per altro verso, possiamo dire che stilisticamente l'astratto e arcaicizzante decoro della forma ci lascia insoddisfatti. Ma alla fine dobbiamo anche dire che gli stessi difetti sono strettamente legati alla natura del libro e collaborano a dargli la sua singolarità di tono. È sempre il critico che parla: basta rileggere la prima pagina di *Incontri in Europa* (Milano, Garzanti, 1947) e ritroviamo la stessa elegia politico-letteraria, gli stessi arcaismi grammaticali e sintattici. Il critico Pellegrini, coi mezzi che aveva, ha dato espressione ai suoi sentimenti. Thomas Mann, Jünger, Wiechert lo hanno un poco aiutato. Lo ha aiutato anche la socratica immagine del filosofo Martinetti, la commozione del cui ricordo è diffusa per tutte le pagine. E il professore svizzero è in qualche modo una figura riuscita: veramente professore e veramente svizzero, dotto e incredibilmente ingenuo allo stesso tempo, sentimentale e solenne, resta in mente come una specie di Don Chisciotte di chissà quale culturale cavalleria. (Sergio Antonielli).

I Pitagorici, a cura di Antonio Maddalena, Bari, Laterza, « Filosofi antichi e medievali », 1954, pp. 366.

Leon Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 400.

Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Ranieri Allulli, Milano, Mondadori, « I classici Mondadori », 1954, pp. LV-533. Se ne riparlerà.

Michele Prisco, *Figli difficili*, Milano, Rizzoli, 1954, pp. 387. — Il romanzo si svolge tutto nel corso di una notte, in una stanza della villa di Giuditta Lombardo e dei suoi figli, Roberto e Giulia. Giunge all'inizio la notizia telegrafica del ritorno di Maddalena, la moglie di Roberto. Ella manca da tre anni, dal giorno in cui è fuggita con Gregorio, marito di Giulia. Roberto e Giulia, dunque, sono stati traditi rispettivamente dai loro coniugi che se ne sono fuggiti insieme. Oltre alla madre e ai due figli è presente nella stanza Andrea, il ragioniere del pastificio di cui i Lombardo sono proprietari ed ex-innamorato di Giulia. L'arrivo del telegramma provoca l'inizio di un processo fra i Lombardo. Il passato è rivisto attraverso il racconto di ognuno dei presenti: in sostanza gli stessi fatti si arricchiscono di particolari e di punti di vista diversi nelle parole dei singoli narratori. Quella che affiora è una realtà disarmante, dominata dalla volontà dittatoriale della madre e accettata dall'indolenza amorale dei figli. La misura umana del processo condotto da Prisco appare proprio nel punto indefinito in cui le colpe non si distinguono più e si rimandano dall'uno all'altro, implicando la responsabilità di ognuno, imparzialmente. I personaggi si accorgono allora che hanno perduto il senso vero delle parole, che tutti forse hanno creduto di agire per amore ed agivano invece solo per egoismo. Questa constatazione li disarma: si trattava di capirsi. Per capirsi bisognava confessarsi, accusare senza pietà se stessi e gli altri: liberarsi dagli schermi della presunzione, dalla paura della verità. Per scoprire il fondo di umanità che rimane sotto le convenienze distrutte: la comprensione, il perdono. Il perdono non ha, però, i mezzi termini del compromesso: è un gesto cosciente, di onestà e di fiducia. Nel romanzo l'elemento introspettivo predomina su quello rappresentativo. Prisco ha anzitutto costruito un romanzo di solido impianto morale; ha dimostrato di saper tenere magistralmente in pugno i fili innumerevoli di un racconto complesso e portarli alla voluta conclusione. Se mai un difetto c'è, esso consiste nella eccessiva, calcolata perfezione della struttura: una disposizione più allentata avrebbe permesso di accogliere maggior varietà di motivi psicologici e ambientali. Ma la prova di economia che Prisco ci ha dato è esemplare per l'effetto drammatico ed ha la misura della maturità. (Giorgio Pullini).

Filippo Puglisi, *L'estetica di Hegel e i suoi presupposti teoretici*, Padova, Cedam, 1953, pp. 189.

Jean Racine, *Teatro*, traduzione, Introduzione e note di Maria Ortiz, Firenze, Sansoni, « Grandi classici stranieri », 1955, pp. CXLVIII-836. — Egregia traduzione della valentissima francesista Maria Ortiz, già direttrice della Biblioteca Angelica in Roma. Di particolare interesse la ricca Introduzione biografica, una vera e propria monografia. (L. R.).

Giose Rimanelli, *Peccato originale*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 204. — Non so in che rapporto questo secondo libro di Rimanelli stia con l'ormai notissimo *Tiro al piccione* che non ho letto, tuttavia, anche a giudicare soltanto da questo lavoro, la sua notorietà non mi sembra immeritata. A trent'anni il Rimanelli si dimostra già scrittore d'eccezione, solido e sicuro. In questo insolito romanzo meridionale la tragica e violenta realtà del Sud, la condizione umana, la forza, la miseria, l'oppressione sono colte nel loro aspetto più sanguigno. Ne risulta un mondo così oscuramente tragico e primitivo che basterebbe cambiare il colore alla pelle di alcuni personaggi per avere, di colpo, il Sud americano: Faulkner. Ed è a Faulkner infatti che il Rimanelli deve aver guardato, forse a « Sanctuary », anche se i risultati a volte sono soltanto caldwelliani; ma da questa contaminazione, che è il « peccato originale » dell'autore, il romanzo

ne esce comunque egregiamente, per una sua effettiva forza drammatica e realistica, che nulla cede a certo realismo neoromantico o programmatico. Se qualche personaggio è sbagliato, o « orecchiato » come Michelina, altri hanno però quella reale umanità che permette un prolungamento nel tempo della loro esistenza. Ramorra, Primiano, lo stesso Nicola sono in questo senso personaggi autentici, storicamente vivi e giustificati, che finiscono per resistere nella memoria, non solo, ma pure nella casistica dei personaggi tipicamente meridionali. Anche certa frammentarietà, e un notevole intasamento di materia che tende a creare grumi o impacci nel normale andamento del romanzo, vengono assorbiti e bilanciati dalla robusta intelaiatura di molte pagine bellissime. La violenza e il furore che spesso le anima non è quasi mai un vezzo ma una necessità, e se qualche volta il compiacimento gioca la sua parte, la pagina non si fa mai volgare né, d'altra parte, moralistica. (Alcide Paolini).

Filippo Sacchi, *La casa in Oceania*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 290. — È davvero difficile capire con quale criterio l'editore Mondadori promuova a « grandi » alcuni scrittori italiani e li inserisca nella nuova collana dei « grandi narratori italiani ». Questo perché i nomi finora apparsi, dalla De Céspedes a Silone, dalla Banti a Piovene, a Vittorini, a Buzzati, a Rea, rappresentano se non altro atteggiamenti così diversi, talora così contrastanti, da finir quasi per formare una fortuita antologia. Forse la difficoltà sta nel fatto che un vero criterio non c'è e che la scelta viene operata con la fiducia in una generica notorietà, in quel qualcosa di vago in cui si crede di essere d'accordo quando si dice che uno scrittore è « affermato ». E intanto sappiamo che scrittori come Palazzeschi, o come Bacchelli, pel semplice fatto di aver pubblicato presso altri editori, non faranno mai parte di una collana così solennemente intitolata. Ora è la volta di Filippo Sacchi. Scrittore di varia e anche incerta ispirazione, giornalista in primo luogo e viaggiatore corrispondente, penso che il Sacchi dal trovarsi in sì impegnativa collana possa venire più danneggiato che avvantaggiato. Egli di molte cose si interessa, dal giornalismo generico al cinema, e fra queste cose c'è anche la letteratura. Ma non si può dire che la letteratura sia il suo interesse dominante, e in particolar modo la letteratura narrativa, intorno alla quale sono anni che si discute e si fanno esperienze; discussioni, esperienze, tentativi e risultati di cui il Sacchi non mostra di tener conto. *La casa in Oceania* fu pubblicata in prima edizione nel 1932, sette anni dopo un viaggio in Australia, nel Queensland. Più che l'interesse del romanziere, nel Sacchi c'è l'interesse morale del giornalista che, ripensando alle « cose viste » nella colonia italiana del Queensland, cerca di organizzare in un romanzo le sue impressioni. Ora, al lettore potrebbe non importare nulla di aver a che fare con un romanzo o con qualche altra cosa. L'essenziale, è che un libro sia un bel libro, un libro vivo. Ma il fatto è che chiaramente il Sacchi ha voluto fare un romanzo, che volontariamente ha introdotto nelle sue impressioni « coloniali » una trama romanzesca. E allora è facile sentire che i due elementi, il romanzo e l'impressione documentaria, tendono a star ciascuno per conto suo. Non con questo che al Sacchi manchino assolutamente doti di narratore: anzi, in qualche pagina c'è anche un po' di bravura, una certa facilità di dialoghi anglicizzanti, e qua e là è veramente una coerenza di intento narrativo che dà ordine e validità al succedersi dei fatti. Quel che è evidente, è però che la sua disposizione fondamentale lo porta a curare l'esattezza e l'efficacia del ragguaglio, del « servizio » sulla vita dei pionieri italiani che, a contatto col mondo anglosassone, colonizzano una terra dura e si fanno nuova casa e nuova patria. Meriti del Sacchi sono il non aver mai forzato la mano, l'aver rispettato la verità, l'avere studiato con acume questo contatto, per dir così, italo-inglese da cui si formava un mondo nuovo. Una maggiore coscienza di narratore gli avrebbe potuto permettere di dare una particolare intensità alla realtà economica che è la macchina di quel contatto e della formazione di quel nuovo mondo. Potevamo avere un libro che in qualche modo ci desse l'epica di un'economia rudimentale e avventurosa; e invece abbiamo un documentario tradotto in modi instabilmente narrativi. Entro questi limiti, dei quali ci si accorge facilmente proprio a causa della collana in cui il libro appare ristampato, si possono benissimo apprezzare i pregi di vivacità e intelligenza con cui il Sacchi ha saputo darci i risultati di questa sua ormai remota « inchiesta » in Australia. Del resto egli resta il migliore giornalista della *Stampa* (a parte Bacchelli, che non è un giornalista), e il più costantemente intonato al suo fabianismo di origine inglese. Per il resto la *Stampa*, per la parte politica o etico-politica, è un giornale a pendolo: si va da Salvatorelli e da Gorresio a Filippo Sacchi, che è più radicato in certe sue convinzioni morali della politica. (Sergio Antonielli).

Direttore responsabile Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

52-55 — tipografie «Enrico Ariani» e «L'Arte della Stampa» — Firenze

SAGGI E STUDI

UN EPIGRAMMA DELL'VIII SECOLO AV. CR. DA PITECUSA E LA COPPA DI NESTORE *

Pitecusa, oggi Ischia: la più antica colonia greca in Occidente. Fondata all'inizio dell'VIII secolo da coloni di Eubea, Pitecusa pochi decenni dopo, verso il 750, fondava Cuma. Il primato di Pitecusa, riferito da Livio 8, 22, 5 sg. e contestato da storici moderni, è stato provato in tempi recentissimi da rinvenimenti archeologici dovuti a Giorgio Buchner della Soprintendenza alle Antichità di Napoli.

Dal 1952 il Buchner scava in particolare la necropoli pitecusana nell'attuale valle di S. Montano presso Lacco Ameno,[1] e nell'ottobre dello scorso anno egli ha rinvenuto e ricomposto una cinquantina di frammenti di una coppa geometrica iscritta, databile con sicurezza fra il 750 e il 725.

La coppa, di terracotta e di modeste proporzioni (altezza cm. 10,3, diametro alla bocca cm. 15,1), è d'importazione (forse da Rodi); le lettere, sinistrorse, del graffito hanno le caratteristiche di quelle calcidesi delle iscrizioni arcaiche di Cuma: il graffito fu quindi apposto in Pitecusa o comunque in ambiente euboico.

L'iscrizione, già di per sé notevole per vetustà (è di poco meno antica soltanto di quella ateniese sull'oinochoe del Dipylon) e per sorprendente calligrafica regolarità (vi figura anche, per la prima volta, l'interpunzione) presenta un testo metrico di eccezionale interesse, disposto su tre linee contenenti ognuna un verso completo: anche tale disposizione, certamente non fortuita, è una novità, ché all'esametro del Dipylon seguono sulla medesima linea altre parole.

L'iscrizione, traslitterata integrata interpretata,[2] reca:

Νέστορος : ἐ̣[ϱϱο]ι : εὔποτ[ον] : ποτέ̣ϱιον ·
hὸς δ' ἃ<ν> τῶδε π[ίε̄]σι : ποτε̄ϱί[ō] :, αὐτίκα κἔνον
hίμεϱ[ος : haιϱ]ἐ̣σει : καλλιστε̣[φά]ν̣ō : Ἀφροδίτε̄ς.

* Si presenta qua, con opportuni ritocchi, una parte della Nota di G. Buchner e C. F. Russo pubblicata nei « Rendiconti dell'Accademia dei Lincei », 1955, fasc. 3-4, pp. 1-20 (con quattro tavole f. t. e quattro figure).

[1] Sui rinvenimenti delle campagne di scavo del 1952 e 1953 il Buchner ha ragguagliato in « Atti e Memorie della Società Magna Grecia », 1954 e in « Römische Mitteilungen », 1953-54 (ove sono pubblicati due crateri tardogeometrici da Pitecusa dipinti con figure umane, e perciò notevolissimi). Per la storia d'Ischia cfr. G. Buchner e A. Rittmann, *Origine e passato dell'isola d'Ischia*, Napoli, Macchiaroli, 1948.

[2] Quando il Buchner mi volle affidare l'interpretazione del graffito, non restava che proporre una forma verbale nella prima linea: e si è proposto ἐ̣[ϱϱο]ι ovvero

Un trimetro giambico (con coriambo iniziale e iato alla cesura) – il più antico della versificazione greca –, seguíto da due eccellenti esametri dattilici che mostrano consuetudine con la tecnica esametrica dell'epos. Il primo epigramma greco. L'associazione trimetro giambico + esametro dattilico è attestata in campo letterario dal *Margite* (cfr. ora *Pap. Oxyr.* n. 2309), dai *Silloi* di Senofane (*fr.* 12), da Crizia (*fr.* 2,2), ecc.: sempre in contesti burleschi, satirici o scherzosi.

La lingua dell'iscrizione è degna di particolare commento:

Νέστορος. È senza dubbio Nestore di Pilo, in Omero proprietario di un eccezionale *δέπας* e buon bevitore. I nomi degli eroi epici, che non riaffiorano se non in epoca tarda, evidentemente vennero considerati per lungo tempo come non attribuibili a persone comuni.

εὔποτον: ci era noto con Eschilo (*Pers.* 611 *εὔποτον γάλα*, *Prom.* 676 e 812 *εὔποτον ῥέος*) e con Eratostene (presso Athen. XI 482 b *κάλλιστα καὶ εὐποτώτατα ἐκπωμάτων*). Nel nostro graffito vale « buono, soave a bersi », mentre in Eratostene è « comodo a bersi ». Un'iscrizione su coppa del V secolo reca: *ἡδύποτος κύλιξ εἰμὶ φίλη πίνοντι τὸν οἶνον*.

ποτέριον: il termine, assente da Omero e dai tragici, è attestato da Semonide, Saffo, Alceo, dai comici, ecc. Nel trimetro giambico occupa di preferenza, come qui, l'ultima sede.

hὸς... κẽνον. È una correlazione molto espressiva. Omero, il quale reca *ὅς... ὅν* ovvero *τόν* e simili, attesta nove volte la correlazione inversa *κεῖνος* (*ἀνήρ*)... *ὅς* (*τις*), con la quale in cinque casi esprime un ammonimento. In effetti identica o analoga correlazione, vigorosa com'è, è tipica di sentenze (di regola ammonitrici), prescrizioni, decreti comminatori.

πίẽσι. La forma *πίẽσι* (e non già *πίεισι*) è di grande interesse, ché ci fornisce la già sospettata grafia originaria di questi congiuntivi epici. Il complemento *τõδε ποτẽρίõ* sarà un genitivo-ablativo, ed è costruzione singolare, ché da Omero in poi il genitivo del recipiente con *πίνω* è accompagnato da *ἀπό* ovvero da *ἐκ*. Cfr. tuttavia Philostr. *Vita Ap.* 4,20 *πίνειν τοῦ ποτηρίου*.

αὐτίκα κẽνον: non è clausola omerica.

hίμερος hαιρẽσει: è anche omerico, ma in Omero *ἵμερος* è sempre in quinta o quarta sede.

hίμερος... καλλιστεφάνõ Ἀφροδίτẽς. Per la presenza del particolare attributo concreto l'immagine è più realistica che metaforica. In Omero *ἵμερος γόοιο, σίτου, μολπῆς* e una volta *γλυκὺν ἵμερον... ἀνδρὸς προτέροιο καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκήων* (*Γ* 139 sg.).

καλλιστεφάνõ: non è in Omero, e non è altrove attributo di Afrodite. Finora *καλλιστέφανος* ci era noto con gli Inni omerici e con Tirteo, ecc.; nell'*Odissea* Afrodite è detta qualche volta *εὐστέφανος*.

ε[ἴκο]ι. Ecco una trascrizione di più comoda lettura: *Νέστορος ἔρροι εὔποτον ποτήριον· / ὃς δ' ἂν τοῦδε πίησι ποτηρίου, αὐτίκα κεῖνον / ἵμερος αἱρήσει καλλιστεφάνου Ἀφροδίτης*, « Ma si levi di mezzo la soave coppa di Nestore! Chi beva da questa coppa, quello subito lo prenderà desiderio della bella diademata Afrodite ».

Ἀφροδίτης: *Ἀφροδιτ-* in clausola, secondo l'uso attestato da Omero, Esiodo e Inni Omerici.

Un'interpretazione del graffito nella sua unità induce alle seguenti considerazioni: il *ποτέριον* della l. 2 è diverso dal *ποτέριον* della l. 1. La ripresa del sostantivo *ποτέριον* introduce e mette in rilievo un paragone: « chi beva da questo *ποτέριον* », e non già dal *ποτέριον* della l. 1, ché altrimenti avrebbe detto « chi beva, chi mi beva », è un pronome come *τῶδε* sarebbe apparso necessariamente nella l. 1. In un tale epigramma la eccezionale ripresa di uno stesso vocabolo non può non avere un preciso intento stilistico. Al *Νέστορος εὔποτον ποτέριον* l'epigrammista oppone con diverso metro *τῶδε ποτερίῳ*, « la presente coppa »: chi beva da questa coppa, quello subito lo prenderà desiderio della bella diademata Afrodite.

Nell'epigramma, pur lacunoso nella l. 1, è da vedersi una arguta contrapposizione, una ridente vanteria. Da una parte l'epico Nestore, vecchio e grave, con il suo *εὔποτον ποτέριον*, dall'altra gli spensierati bevitori con la coppa d'argilla.

L'integrazione *ἔ[ρρο]ι* nella l. 1 intenderebbe inquadrarsi in questa vivace battuta, nella quale il metro giambico verrebbe ad acquistare il suo particolare valore. Ma si levi di mezzo il boccale di Nestore, anche se *εὔποτον*, o che dicono *εὔποτον*! Questo qui è il boccale che piace a gente allegra.[3]

L'epigramma, mentre è tutto l'opposto delle iscrizioni di possessore (la coppa, adespota, è messa a disposizione di tutti), ne è come un'eco parodica. Quelle iscrizioni si preoccupano sempre, in prima persona, di dare il nome del proprietario e, di solito, di lodare con un attributo l'oggetto, e talvolta di annunciare solennemente un castigo a chi lo rubasse: l'esempio più antico, e proprio del nostro ambiente, è la iscrizione cumana di Tataie del terzo quarto del VII secolo (*Ταταίης ἐμὶ λᾰ́ϙυθος· hὸς δ' ἂν με κλέφσει, θυφλὸς ἔσται*, « sono la boccetta di Tataie; chi mi ruba, diventerà cieco »). Il nostro epigramma ricalca nella prima linea la formula di possessore, ma per sbarazzarsi di una famosa coppa; nella seconda linea presenta la nuova coppa in terza persona rivolgendosi a chi beva con un avviso di stile minatorio (ved. anche sopra p. 362), e nella terza linea, a sorpresa, annuncia ai bevitori *ἵμερον καλλιστεφάνου Ἀφροδίτης*. Per l'epica coppa di un grave personaggio metro giambico, per la lieta e pubblica coppa due gravi esametri epici.

---

[3] La mossa non sarebbe molto dissimile da quella del *fr.* 6 di Archiloco (*ἐρρέτω* l'impeccabile scudo, me ne procurerò uno non peggiore) e l'ordine di idee da quello del *fr.* 22 *οὔ μοι τὰ Γυγέω τοῦ πολυχρύσου μέλει κτλ.*; cfr. poi Sapph. 132 Lobel-Page (152 D.), Anacr. 8, ecc. (cioè disinteresse o dispregio per persone e oggetti famosi, e esaltazione di un ideale o di un oggetto proprio). *Ἔρροι* si verrebbe ad affiancare agli *ἔρρε*, *ἔρρετε* e *ἐρρέτω* omerici e agli *ἐρρέτω*, *ἔρρε*, *ἔρροι* (Eur. *Med.* 114, *Herc.* 651, *Tr.* 204, *Or.* 1406) della successiva poesia, ove predomina nel verbo la sfumatura della completa rovina. Anche un supplemento *ε[ἴκο]ι* ovvero *ε[ἴκε]ι* darebbe un senso discreto, ma *ἔρροι* è più immediato, più spregiudicato.

Se questa interpretazione non è errata, anche *αὐτίκα* rientra nello stile apparentemente intimidatorio della l. 2, quasi minacciasse gli immediati effetti di funesti *φάρμακα*, come quelli temuti dai proci in *β* 329 sg. o come quelli propinati da Circe: non appena gli uomini li bevevano, *αὐτίκα* diventavano bestie (*κ* 237 sg.). Invece la l. 3 viene a promettere al bevitore un istantaneo ed eccezionale desiderio d'amore. La raggiunta vanteria è anch'essa su un piano giocoso, anzi beffardamente spregiudicato: chi beva, desidererà subito Afrodite in persona, la dea dalla bella ghirlanda,[4] così come la può desiderare solo un dio *ἰσχανόων φιλότητος εὐστεφάνου Κυθερείης* (*ϑ* 288, Ares che vuol unirsi a Afrodite), ché *μή τις ἀνθρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω μηδὲ πειρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν* (Alcman. 1, 16 sg.). Nell'epos il cinto prezioso e magico di Afrodite dà *φιλότητα* e *ἵμερον* (*Ξ* 198, 214 sgg.), qui una coppa d'argilla con una semplice scritta si vanta di dare *ἵμερον καλλιστεφάνου Ἀφροδίτης*. Con una scritta portentosa, e non con una bevanda portentosa, ché il nostro è un *γραμματικὸν ἔκπωμα* che vuole soltanto invitare maliziosamente a ridere e a bere.[5] Con ben diversa malizia, ma con uguale stile solenne Ione di Chio dirà allegramente: *ὅντινα δ' εὐειδὴς μίμνει ϑήλεια πάρευνος, / κεῖνος τῶν ἄλλων κυδρότερον πίεται* (*fr.* 2,9 sg.), « chi è aspettato nel letto da una bella ragazza, quello berrà più trionfalmente di tutti ».

L'epigrammista allude naturalmente all'epico boccale di Nestore. Ma non è detto che alluda a *Λ* 628-42, ove si descrive il nestoreo *δέπας περικαλλές* e la bevanda in esso mescolata (il dissetante e ristoratore *κυκεών*, che sarebbe tutto l'opposto di una bevanda amorosa). Anzi lingua poetica e stile dell'epigramma e struttura metrica dei due esametri non mostrano dipendenza da Omero, come si è già visto. D'altra parte, della molto clamorosa celebrazione omerica di quel prezioso *δέπας*, oggetto favoloso usato come *κρατήρ*, il nostro *εὔποτον ποτήριον* sarebbe ben pallida e inadeguata eco.

L'epigrammista della coppa pitecusana, se conosceva Omero, conosceva anche altra poesia che noi non conosciamo: il boccale del vecchio Nestore ha una lunga storia dietro di sé, e anche il *δέπας* di *Λ* vive di leggenda (« un altro lo avrebbe mosso a stento dalla tavola, quand'era pieno; ma Nestore lo sollevava senza fatica »). *Νέστορος εὔποτον ποτήριον*, nel suo stile formulare e nel suo tono proverbiale, presuppone un'antica tradizione, così come l'euripideo *Νεστόρειον εὔγλωσσον μέλος*.

CARLO FERDINANDO RUSSO

[4] Un'interpretazione infatti del genitivo come soggettivo darebbe un senso quanto mai lambiccato. Insistiamo inoltre sull'interpretazione realistica dell'immagine, anche perché *ἵμερος* da solo sarebbe stato sufficiente a esprimere « desiderio d'amore ».

[5] Sulla relazione fra l'epigrammista e la coppa (che non è di particolare pregio, ma è tuttavia d'importazione), sarebbe vano azzardare delle ipotesi. Comunque la persona di cultura e di spirito che la ebbe presso di sé apparteneva alla numerosa classe media le cui tombe si affollano nella necropoli pitecusana. Ed è certo che con lui almeno un gruppo di concittadini, nella più antica colonia occidentale, e proprio alle sue origini, era in grado di leggere ed apprezzare quei versi: una coppa iscritta così originalmente presuppone un pubblico, e non volgare.

MATTEO MARIA BOIARDO

1. De la tavola vecchia e de la nova.

Discorrendo del *Morgante* di Luigi Pulci, abbiamo voluto rompere i vecchi schemi fissati dal Rajna e dai manualisti che hanno attinto e si sono fatti forti del suo esempio: per il Rajna il merito del *Morgante* stava nella fusione dei due cicli, il ciclo brettone e il ciclo carolingio. È memorabile la metafora del grande filologo ed erudito, la metafora dei due fiumi, che a un certo punto confondono tra loro le acque. Cotesta tesi del Rajna, se la si dovesse riassumere o ridurre alle esigenze dello storicismo moderno, voleva dire semplicemente che il Pulci aveva ingegno originale; la fusione delle acque è avvenuta tutte le volte che uno scrittore di grande ingegno ha trattato questa o quella materia fuori dei termini ormai tradizionali. Noi nel *Morgante* abbiamo rilevato i motivi che si possono dire di carattere prerabelesiano, o prefolenghiano, o anche picaresco, e beceresco, in senso generale; ma a parlare di un ciclo rabelesiano o picaresco o folenghiano o beceresco significherebbe restare ancora nella vecchia concezione storiografica del positivismo, che per vedere storicamente aveva bisogno di rizzare degli steccati, o di fare dei recinti, dei parchi, come in un campo di corse e di altre gare del genere.

In verità noi abbiamo presentato il *Morgante* non solo come espressione del particolare genio di Luigi Pulci, ma anche come frutto dei nuovi umori della civiltà umanistica, che si facevano risentire nello spirito di questo bizzarro fiorentino. Noi potremmo fare anche la storia del poema cavalleresco, e arrivare fino alla *Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi, cioè a dire al tardo Settecento, però avendo questo avviso che non ci sono più dei movimenti di carattere ciclico, e però il contenuto non si travasa da un poeta all'altro, perché quel contenuto si trasforma non solo secondo l'estro individuale del singolo scrittore, ma secondo lo spirito più profondamente storico della civiltà sociale, letteraria e poetica. Per noi Luigi Pulci è l'autore originalissimo, che nella seconda metà del Quattrocento ruppe i termini della vecchia letteratura cavalleresca del Medioevo, e iniziò il canto delle varie avventure intellettuali, trascritte in alcuni personaggi della Cavalleria, che avranno tono e ritmo diverso e bizzarri stravolgimenti fino alla fine del Settecento.

Se si dovesse tener fede alla storia per generi letterari, dovremmo parlare del *Mambriano*, il poema datoci da Francesco Bello, il cosiddetto Cieco da Ferrara, ma noi facciamo nostro il giudizio del Carducci, che questo Francesco Bello fu « una specie di cantastorie in grosso ». Il *Mambriano* è un

poema romanzesco, di 45 canti, di scarsissimo valore poetico; Gaston Paris veramente inclina a credere che il *Mambriano* abbia un valore tale da gareggiare con lo stesso *Orlando innamorato* del Boiardo. Ma del giudizio critico di cotesti eruditi, onestissimi nel rintracciare le fonti della progressiva formazione di una civiltà letteraria, noi dobbiamo sempre diffidare, come abbiamo diffidato del giudizio di Pio Rajna, il quale esaltava l'*Orlando innamorato* sopra l'*Orlando furioso*, solo per la maggiore inventività del Boiardo. Ma del Boiardo non sono state mai indagate le fonti, che ci sono sempre per qualsiasi poeta; perché quelle del Boiardo si perdono in una letteratura in genere poco familiare, o popolaresca principalmente, e poi ci sono le fonti classiche e quelle boccaccesche, che sono di notevole rilievo. Ma per il Rajna e il Paris e i loro coetanei le fonti non potevano essere che di stretta origine « cavalleresca », mai di natura allotria. Per loro il contenuto del « genere letterario » si perpetuava per partenogenesi.

Il vero è che il *Mambriano* è un poema anch'esso di carattere popolaresco, ma nel senso deteriore del termine: si potrebbe dirlo anzi un poema di carattere servile. Secondo una notizia desunta da ricerche d'archivio, nel 1477 il Duca Ercole d'Este avrebbe ospitato Ascanio Sforza, e Ludovico il Moro, cacciati allora da Milano dalla duchessa Bona: ad un banchetto offerto agli ospiti, che erano alloggiati a Schifanoia, un cronista del tempo scrive che « a loro trattenimento intorno alla mensa Giovanni e Francesco, ambi ciechi dottissimi, cantavano a vicenda sopra la lira le lodi dei forestieri ». Nel secondo di questi cantori, avvicinabili un po' agli zigani che allietano le mense ungheresi nelle *czardas* della *puszta* o lungo le rive del Tibisco, gli studiosi avrebbero identificato l'autore del *Mambriano*. Francesco Bello si avvicina agli autori dei romanzi popolari, quantunque avesse l'ambizione di scrivere per un uditorio nobile; ma la sua attitudine e la sua maniera letteraria non è certamente quella del Boiardo, che si rivolge a « gentili signori » e a « bella baronia », e nemmeno quella del Pulci, il quale, pur essendo salito al palazzo di via Larga di Lucrezia Tornabuoni, dai quartieri popolari di Firenze, discorre alla pari con i suoi padroni. L'esposizione del Cieco da Ferrara è quella del « pitocco », che con lazzi turpi e matti porta i piatti a l'altrui mensa, però la sua allocuzione è prosaica e prolissa, tale che possa procurargli sempre più larga mercede. Evidentemente si tratta di uno scrittore di quarto ordine, ha imitato le invenzioni di vari autori, e ha scritto in una lingua mescolata di lombardismi e di latinismi. Una riprova indiretta di questa mediocrità del *Mambriano* si ha nel fatto che nessuno studioso, neanche nel tempo del cosiddetto « metodo storico », ha pensato di fare mai una qualche edizione critica del poema (però esso fu frequentemente stampato dal 1509 al 1554). Noi possediamo solo l'edizione curata da Giuseppe Rua, e si vede in questo il pregiudizio del genere letterario: si ristampa il *Mambriano*, e non si ristampa l'*Orlando innamorato* di Francesco Berni, che come vedremo più in là ha una sua significativa originalità linguistica rispetto al poema dello scandianese.

Il *Mambriano* può rientrare nel ciclo dei romanzi attorno a Rinaldo, l'eroe più popolare in Italia del ciclo carolingio; è rimasto tale possiamo dire fino ai nostri giorni, per le storie che si cantano nelle marine del Mezzogiorno (e si ricordi il Verga per la marina di Catania, e il Di Giacomo per la marina di Napoli), o per le storie che si dipingono sui carretti siciliani. Il titolo *Mambriano,* come confessa l'autore stesso, è dovuto a un incidente occasionale: solo perché da costui io ho incominciato! Difatti il protagonista del poema a un certo punto si perde per via e non se ne sa più nulla. Il che riprova ancora una volta che l'interesse del Cieco da Ferrara era di carattere rapsodico, per questo o quel capitolo della materia cavalleresca. La sua era una specie di «commedia dell'arte» dei cantari cavallereschi.

Egli scrive difatti che materia del suo poema saranno:

> e quanti cavalier fenno mai prova
> de la Tavola vecchia e de la nova.

Il libro si intitolava *Libro de armi e de amori.* Ben altro scrittore era invece Matteo Maria Boiardo.

2. Il poetare latino del Boiardo.

I Boiardi costituiscono una famiglia che aveva facile accesso presso i signori di Ferrara, alla corte degli Estensi; il nonno di Matteo Maria si chiamava Feltrino, e aveva fatto parte del circolo letterario di Leonello d'Este, e aveva ottenuto dal marchese Niccolò III l'investitura di Scandiano, fin dal 1423. Leonello protesse Feltrino, e anche il figliuolo suo Giovanni; da Giovanni, e da Lucia Strozzi, sorella di un gentile e allora rinomato poeta, Tito Vespasiano Strozzi, nacque nel maggio o nel giugno del 1441 Matteo Maria Boiardo, in Scandiano. Si rileva dunque, anche dalla cronologia, che il Boiardo è in tutto e per tutto contemporaneo di Luigi Pulci. E l'un poeta ha poetato indipendentemente dall'altro. Si avvera quello che si era già avverato nel Duecento, che i poeti, da una città all'altra, da una regione all'altra, poetavano nella loro lingua indigena, nobilitandola con i ricordi del latino, e con gli esempi derivati dal provenzale o dal francese, per cui noi abbiamo negato che ci sia una regione particolare d'Italia in cui sia nata la lingua e la letteratura italiana. Errato il criterio di chi fa scaturire un poeta dall'altro, non solo per ragioni teoretiche generali, ma errato in questo caso nei rapporti fra Luigi Pulci e il Boiardo, che poetavano contemporaneamente senza che l'uno forse sapesse dell'altro.[1]

Il Boiardo è autore di poesie latine, perché questo era l'esempio che gli veniva dal suo maestro, Bartolomeo da Prato, il quale scrisse sempre in la-

---

[1] Si rifletta che Luigi Pulci è nato nel 1432, e il Boiardo nel 1440, o nel '41, e il poeta fiorentino cominciò a comporre dopo il 1462, e dei canti di Morgante e Margutte andavano in giro, in una edizione oggi perduta, nel 1480. Poi nel 1482 apparvero due

tino, in latino la vita di Feltrino, in latino qualche lettera che ci è pervenuta. Nel latino del Boiardo c'era erudizione e mitologia: c'entrano Virgilio, Orazio, Omero e di lui ci rimane precisamente l'opera *Carmina de laudibus Estensium*. Il più importante carme era dedicato ad Ercole d'Este, e in esso la figura del protagonista era mescolata volentieri a quella del fortissimo eroe greco, poiché nel Boiardo ci fu una sincera ammirazione per la forza fisica del suo signore. Ciò che ci spiega come nella città governata da Ercole d'Este fosse molto in onore la forza e il coraggio fisico, e però era ovvio che in Boiardo « poeta cortigiano » dovessero risuonare frequenti i duelli e le battaglie. Ma particolarmente i duelli, le singolar tenzoni, perché, riflesso dell'individualismo che animava la civiltà umanistica, interessavano più le persone dei cavalieri, che l'*acies* degli armati.

Di tutta l'antica letteratura romanzesca francese prevaleva dunque in questo tempo nel gusto della civiltà letteraria di Ferrara l'ammirazione per l'individualismo e la forza fisica. La conquista dell'amore e della gloria erano le mete segnate ormai nella fantasia dei contemporanei del Boiardo. La stessa Isabella d'Este chiedeva insistentemente a Venezia che le si mandassero « libri che contengano batalie, historie e fabule, cossì dei moderni come dei antichi, e massime de li paladini di Franza ». E Isabella d'Este, come è stato illustrato da due illustri eruditi[2] fu sempre entusiasta e parzialissima di Rinaldo. Non importava più la cristiania o la pagania degli eroi che battagliavano, interessava la ferocia dei colpi che dava l'uno o l'altro, come in una forma di certame guerriero, ormai a carattere sportivo. C'è stato tramandato un *Flos duellatorum*, di un tal Fiore, maestro di scherma molto rinomato in quel tempo; orbene, noi nel Boiardo possiamo ritrovare i termini stessi che ricorrevano nel trattatista.

Quale giubilo negli ascoltatori, quando si imbattevano in questi scorci di duelli, come i tifosi di oggi in un pugilato, o in una corsa, o nel giuoco del calcio:

> Stringendo i denti, il forte paladino
> mena a Ranaldo un colpo su la testa:
> giunse su l'elmo, che fu di Mambrino....
> quel baron tramortito andava e chino.

Combattono due campioni di cristiania, Orlando e Ranaldo, ma agli ascoltatori era indifferente che essi fossero della stessa religione, l'importante era il colpo bene assestato.

Dopo questi carmi celebrativi degli Estensi, abbiamo le egloghe latine, dieci come quelle di Virgilio, cinque di soggetto storico e narrativo, cinque

---

edizioni in 23 canti, nel 1483 il poema completo. Il Boiardo aveva già composto i primi due libri (cioè 60 canti) nel 1482 e stampati nel 1484. E i nove canti del terzo libro sono stati pubblicati postumi nel 1495 a Scandiano (il Boiardo si spense nella notte del 19 dicembre 1494).

[2] A. Luzio e R. Renier nei *Precettori d'Isabella d'Este*, in « Giornale storico ».

di soggetto prevalentemente pastorale. Coteste egloghe sono in gran parte autobiografiche, e si riferiscono ai personaggi del tempo; vi campeggia l'Alcide, cioè a dire l'Ercole estense, che allora governava Modena, e lo zio, Tito Vespasiano Strozzi, nelle vesti di Titiro.

Nella prima egloga noi vediamo che il Boiardo è entrato nel circolo feudale di Ercole: e la sua prima egloga è una specie di omaggio del pastorello al suo signore, e si potrebbe anche intenderlo come il benvenuto al governo di Ercole. In tal caso bisogna dire che questa egloga cade nella prima metà del 1463. Nell'egloga seconda è introdotto Titiro (cioè Tito Vespasiano Strozzi), che piange la sua Filliroe, morta di peste il 24 aprile 1463. Con l'egloga quarta abbiamo quello che si dice un vaticinio regale, una « Basilicomantia », in analogia con la quarta egloga virgiliana per la nascita di un figlio di Asinio Pollione. Con l'egloga quinta c'è di nuovo la celebrazione della campagna: sono introdotti Menalca, che lamenta la perfidia della sua amata, e Licanor che inneggia petrarchescamente alle bellezze della propria.

Noi ci guarderemo dal continuare a identificare i vari personaggi di queste egloghe; ci basta soltanto avere accennato a questa attività di poeta umanista, cosa che non potemmo affatto rilevare per Luigi Pulci. La preoccupazione del Boiardo è chiarissima; egli vuol fare una netta imitazione di Virgilio, riferendosi alle varie imprese dell'Ercole estense. E dieci sono le egloghe che il poeta poi presentò ad Ercole, discendendo dal suo castello di Scandiano a Modena.

3. Il gusto « cortigiano » del Boiardo e il suo petrarchismo.

Ma il nostro Boiardo frequentò anche a Reggio la corte di Sigismondo (dove la Signoria estense si era impiantata fin dal 1409, e doveva durarvi fino al 1796). Però una grande passione dominò nella vita del nostro Boiardo, il gusto per la vita di corte, o vissuta nella realtà o vagheggiata nella mente; eleganza di acconciature, lietezza di canti e di suoni, che lo facevano poetare in questo modo:

Ocio amoroso e cura giovanile,
gesti ligiadri e lieta compagnia,
solazzo fuor di noglia e di folia.
alma rimota da ogni pensier vile,

donesco festeggiar, atto virile,
parlare accorto e giunto a cortesia,
son quelle cose, per sentenzia mia,
che il viver fan più lieto e più zentile.

(Sonetto XLIV, *Amorum liber primus*).

Un grande amore poi nella sua vita, Antonia Caprara: egli ce la rappresenta ragazza diciottenne, bella e soave pur nel silenzio, altera nel porta-

mento, cauta nel ragionare, leggiadra sovra tutte nella danza. Il poeta va spesso a trovarla da Scandiano a Reggio, anche in mezzo alle più crude intemperie della stagione:

Or mi par bianca rosa e bianco fiore
la folta neve che dal ciel riversa,
pensando al vivo sol ch'io me avvicino.

La passione felice dura pochissimo tempo: la fanciulla si scopre presto per quella che è, un'innamorata della sua bellezza e della sua giovinezza. E il poeta si domanda: si tratta di leggerezza e follia passeggera, oppure c'è un altro uomo che gliela contende?

Pur vedo mo' che per altrui sospira
questa perfida, falsa e traditrice.

Però segue nella vita del poeta un periodo di raccoglimento melanconico, ed egli si ritira nella solitudine di Scandiano, ma per poco: la donna torna ad attirarlo a sé, ed egli si abbandona, piange cantando, e ridendo sospira. Canzoniere a fondo biografico, ma il fatto stesso di adottare forme petrarchesche non faccia pensare che il rimatore non soffrisse effettivamente le sue pene d'amore. C'è da osservare che via via che ci allontaniamo dal grande modello, per il quale Laura era un simbolo fra gli altri simboli del suo dissidio di uomo tra l'antico e il moderno, gli imitatori petrarchisti calano sempre più nella realtà biografica i miti della loro immaginazione letteraria.

Con la vita amorosa e le sue vicende, si intrecciano nel canzoniere del Boiardo le vicende della sua carriera di cortigiano: nel febbraio del 1471 Borso chiamò a raccolta tutti i signori dello stato, che gli facessero corteo a Roma, dove aveva da essere incoronato. Il Boiardo segue obbediente la cavalcata principesca, ma tutte le pompe e tutte le magnificenze non valgono a distrarre il suo pensiero dal ricordo della sua dama e dall'affetto per il suo Ercole d'Este. C'è qua e là qualche verso di ribellione a questa sua servitù feudale, ma è evidente che egli è pur felice di cotesta vita che era il meglio che il tempo e il luogo gli potessero offrire:

Miser chi signoria de altrui sostiene,
ma più chi serve altrui servando amore.

La servitù cortigiana è messa sullo stesso piano della servitù d'amore, con il dispetto affettuoso e al tempo stesso compiaciuto della propria sorte. Certo in lui c'è anche un bisogno di patriarcale e idillica solitudine; del suo viaggio a Roma c'è un sonetto che vale la pena di riferire:

Ne la proterva età lubrica e frale,
de amor cantava, anzi piagnea più spesso,
per altrui sospirando; or per me stesso
tardi sospiro e piango del mio male.

Re delle stelle, eterno ed immortale,
soccorri me, ch'io son de colpe oppresso,
e cognosco il mio fallo e a te il confesso,
ma sanza tua mercé nulla mi vale.

L'alma, corrotta dai peccati e guasta,
se è nel fangoso error versata tanto,
che breve tempo a lei purgar non basta.

Signor, che la copristi de quel manto
che a ritornar al ciel pugna e contrasta,
tempra il judicio con pietate alquanto.

(Sonetto CLXXX).

Questa chiusa letteraria del suo viaggio a Roma è semplicemente un riecheggiamento di stati d'animo cari al Petrarca; il Boiardo è un tipico rimatore del Quattrocento che ha fatturato la mente e l'anima sul canzoniere del Petrarca. Di Petrarca egli riproduce non solo il sonetto e la canzone, ma anche la ballata e la sestina; ma questa esperienza petrarchesca non rimase fine a se stessa: nell'*Orlando innamorato* egli doveva irrorare questo suo continuo anelito all'amore. Si dice di solito che il Boiardo è un poeta preso dai rudi colpi dei suoi eroi (« E vederete i gesti smisurati, L'alta fatica e le mirabil prove Che fece il franco Orlando per amore Nel tempo del re Carlo Imperatore »). Invero, il Boiardo è un cantore degli amori e delle audaci imprese ma soprattutto degli amori, perché gli amori significano una p e r p e t u a a v v e n t u r a . Solo in questo senso lo si può dire veramente un diretto precursore dell'Ariosto. Nell'esordio del canto IV del secondo libro del poema, egli scrive:

Luce degli occhi miei, spirto del core,
per cui cantar solea sì dolcemente
rime legiadre e bei versi d'amore,
spirami aiuto alla istoria presente.
Tu sola al canto mio facesti onore,
quando di te parlai primeramente,
perché a qualunque che di te ragiona,
amor la voce e l'intelletto dona.

Gli interpreti sono in contrasto per identificare questa donna: c'è chi pensa che sia l'amore in genere, e non questa o quella donna, e c'è chi pensa invece precisamente ad Antonia Caprara. Ma invero il rimatore viene coltivando e covando nella sua fantasia l'amore, perché germe di dilettose avventure.

4. Interpretazioni varie della critica.

Si è detto già della data di nascita, che è stata riportata recentemente dal 1434 al 1441: e il poeta si spense il 19 dicembre del 1494. Molto probabilmente morì accorato di vedere l'Italia calpestata dai « Galli » di Carlo VIII, discesi « per disertar non so che loco », ma non bisogna dimenticare che egli

era affetto da una malattia cronica, la gotta. E noi siamo persuasi che i mali fisici influiscono sull'umore malinconico, e il Boiardo fu poeta malinconico, per la sua costituzione poetica, e per le sue particolari vicende di vita:

> Mentre ch'io canto, o Iddio redentore,
> vedo la Italia tutta a fiama e a foco
> per questi Galli che con gran valore
> vengon per disertar non so che loco;
> però vi lascio in questo vano amore
> di Fiordespina ardente a poco a poco;
> un'altra fiata, se mi fia concesso,
> raccontarovi il tutto per espresso.

Gli amori di Fiordespina per Ricciardetto, fratello di Bradamante, saranno raccontati poi da Ludovico Ariosto nel canto XXV del *Furioso*. A commento di questi versi soccorre un'immagine patetica di Alfredo Panzini, al quale questa famosa ottava «pare come il quadrante di un orologio di cui la lancetta si è fermata nel momento in cui accadde la grande sventura». Era la calata di Carlo VIII, le cui milizie, passando, davano noia anche al Boiardo, che era in quel tempo capitano di Reggio, e di coteste vicende egli parla abbondantemente nell'*Epistolario*. Il poema dunque si inizia con una grande serenità, e finisce in una nota assai malinconica. Il Panzini si sentì amico e parente di questo Matteo Maria Boiardo, da lui così amorosamente studiato, vissuto in un'età che non credeva più alla Cavalleria; eppure il buon conte si indugiava a tener viva quell'illusione, e si confidava con cari signori e bella baronia, e rievocava tutto un esercito libero di eroi e di dame, dove imperavano uniche le leggi dell'onore e del valore, e la terra era ancora una volta liberata dai mostri, pigmei e giganti. Allora quel lontano progenitore dell'ultimo scrittore dell'Ottocento-Novecento, nella pienezza dell'illusione, scriveva davvero con ebbrezza di cuore! Ma il mondo era cattivo, e interrompeva coi suoi bruschi richiami il sogno del poeta. E il cantore perdeva la vena, la sua fede e la sua gioia di favoleggiare. Rodamonte e Agramante non corrispondevano all'ideale dei nuovi tempi: il mestiere delle armi era già nelle mani dei villani e dei marrani. Carlo VIII sopraggiungeva in Italia, e il canto si gelava sulle labbra del poeta scandianese.

È questa un'interpretazione tipicamente romantica, la quale può essere rinnegata e combattuta, ma una qualche particella di essa può anche insinuarsi e si deve insinuare nella nostra diversa interpretazione. Il Croce pensò di reagirvi, insistendo molto sull'appassionamento del Boiardo «per l'energico e il primitivo»; ma egli non faceva altro che ritornare alla vecchia tesi del De Sanctis, il quale aveva osservato nelle sue lezioni zurighesi:

> Ha voluto rappresentare seriamente il trionfo della forza fisica, contro cui tutti, compreso lui, combattevano quando la stampa era inventata, e splendeva l'aurora della civiltà moderna. Fu condotto a ciò da un pregiudizio letterario, concepì il suo poema da pedante, e per obbedire a pedanti.[3]

[3] *La poesia cavalleresca e scritti vari*, Bari, 1954, p. 62.

Se si osserva attentamente, il giudizio del Croce non è molto differente da quello del De Sanctis. Scriveva il Croce:

> Era il Boiardo un' a n i m o a p p a s s i o n a t o d e l l ' e n e r g i c o e d e l p r i m i t i v o : energia di colpi di lancia e di brando, ma anche energia di volontà superba, di coraggio feroce, di onore intransigente, di astuzie mirabili.... Quel poema non si conclude in sé, soddisfatto di sé: c'è qualche frattura nel suo circolo: la rappresentazione dell'energico e del primitivo, che è una sorta di epicità formale, tiene del monotono e dell'arido, e il piacere che ne distilla, del solitario e dello sterile.

Per quella via non si poteva reagire all'interpretazione patetica del Panzini, e allora lo Zottoli escogitò la formula di Boiardo « poeta delle corti », o della corte, come a dire, un poeta formato dall'ambiente, quindi una tesi tendenzialmente tainiana, che contrastava con le esigenze di tutto il moderno storicismo. La corte del nostro poeta era vissuta nella realtà, ma soprattutto era accarezzata nell'immaginazione. Ma al di là della tendenza anticrociana dello Zottoli, egli riusciva ad aderire allo spirito dilettoso del poema e a sentirlo come fosse egli stesso uno della compagnia. La critica giovane ha insistito sul motivo pratico che è al fondo dell'*Innamorato*, per cui il Boiardo sarebbe « scrittore essenzialmente pratico, dominato da un immediato attaccamento alla vita, e quindi alla vitale civiltà ferrarese », ma con delle improvvise insurrezioni di una spontanea vitalità che si manifesta in visioni paesistiche, in episodi drammatici d'energia e d'amore, in vivaci macchiette comiche o sull'amore come divinità ispiratrice del Boiardo. Amore è la divinità ispiratrice del poema, e di cotesta favola eterna ed eternamente bella della nostra umana e dolce fragilità il Boiardo, gentiluomo del Quattrocento, poteva sorridere talora di malinconia tal'altra di ironia, e perfino riderne schiettamente.[4]

5. Le fonti dell'« Orlando Innamorato ».

L'ultimo e più documentato studioso, che ha dato inizio a una nuova letteratura di ricerche boiardesche, Giulio Reichenbach, ha invece riportato il discorso sulle fonti, che era stato avviato fin dal 1901 dal Razzoli, particolarmente su quelle boccaccesche, e su quelle degli scrittori classici come Virgilio e Apuleio, e ha insistito giustamente sul gusto dell'avventura come molla segreta del narratore di gesta cavalleresche.

Tutti questi vari studiosi hanno in fondo giovato da opposte rive talvolta a una comprensione un po' più lata di tutto il mondo boiardesco, il quale a noi sembra un mondo che rivive l'antichità medievale con episodi esemplati sugli scrittori antichi, e al tempo stesso episodi della civiltà ferrarese contemporanea, e percorso ancora dalla sua malinconia particolare, di uomo di studi e di vaghe fantasie, chiamato alla vita della corte e a prestare omaggio a donne non sempre fedeli, e soprattutto avido di ebbrezze per abbandonarsi alle avventure geniali e sempre nuove.

---

[4] Mi riferisco principalmente alle interpretazioni del Bigi e del Muscetta.

Per la inventività del Boiardo, bisogna dire che su questa qualità, attribuitagli concordemente dal De Sanctis e dal Rajna, non è più il caso di insistere, perché egli come tutti i poeti ha derivato qualche cosa dai suoi predecessori, il che non fa torto mai a nessun poeta. E basti per tutti ricordare che la novella da Fiordelisa narrata a Rinaldo (I, XII), è tutta una derivazione dalla quinta novella dell'ultima giornata del *Decameron,* quella di Madonna Dianora che, per allontanare il desiderio dell'amante, domanda a messer Ansaldo un giardino di gennaio bello come di maggio; e insieme quell'altra della novella ottava, dove Sofronia, che si crede moglie di Gisippo, rispunta come moglie di Tito Quinzio, e Tito dà a Gisippo la sorella per moglie, e con lui comunica ogni suo bene. Un altro episodio che il Boiardo deriva è quello che incontriamo nell'*Entrée d'Espagne,* quando Ferraù, oppresso dal caldo, si addormenta durante una tregua, e Orlando gli si accosta con un masso e glielo pone sotto il capo a mo' di origliere. Ciò che può fare riscontro alla scena notturna su cui si è posata sempre l'attenzione di tutti i lettori, nella quale Orlando intreccia una discussione col suo avversario Agricane, in cui senza parere tenta di convertirlo alla propria fede cristiana. Poi è da notarsi la novella di Tisbina, che piacque al De Sanctis, e piace ancora oggi al Momigliano, come esemplare felice di amore cavalleresco:

Ciascuna dama è molle e tenerina
così del corpo come de la mente,
e simigliante de la fresca brina
che non aspetta il caldo al sol lucente.
Tutte siam fatte come fu Tisbina,
che non volse battaglia per nïente,
ma al primo assalto subito si rese,
e per marito il bel Prasildo prese.

(I, XII, 89).

Però il Boiardo non può dirsi soltanto il poeta del primitivismo energico, e neanche il poeta della dolce favola dell'amore, ma innanzi tutto il poeta che ha il g u s t o d e l l ' a v v e n t u r a , compendiante insieme il gusto del primitivismo energico e il gusto della favola amorosa.

Un'editore di classici italiani in Lipsia, Adolfo Wagner (attorno al 1850), fa alti elogi del Boiardo, perché secondo lui è il solo scrittore italiano che prende sul serio la cavalleria; e il tedesco si sdegna contro gli italiani, che non guardano il mondo dell'amore, dell'onore e delle grandi imprese con il necessario rispetto, perché ai suoi occhi il Pulci è un irrisore del mondo cavalleresco, e per la sua parte lo sarebbe anche lo stesso Ariosto. Analoghe critiche fa un altro tedesco, lo Schmidt, ma le lodi di questi tedeschi ci mettono subito in sospetto, che essi possano amare più il contenuto che lo spirito dell'arte, la macchina del poema e non i singoli episodi e motivi, e che essi vi accarezzino i miti idillici e bellicosi, che furono cari alla vecchia Germania.

Noi dobbiamo dire che se per qualcosa rimane il Boiardo, non è né per

l'architettura, né in genere per il contenuto, ma perché egli ha questo gusto nostalgico per il vecchio mondo della cavalleria non tanto come cavalleria in sé stessa, ma perché motivo di dilettosi e violenti « errori ».

Quello che possiamo ammettere è che il Boiardo sia uno scrittore di immaginazione e non di fantasia, per riprendere la vecchia distinzione desanctisiana; egli è colui che gira intorno a un argomento, e vi fa le sue parafrasi, ora geniali, ora pedantesche, e dà per così dire varietà al racconto, ma mai l'unità dell'insieme. Si può dire che dei personaggi suoi il Boiardo sfaccetta tante fisonomie diverse, ma che non si accozzano fra di loro; difficilmente difatti si può fare la storia o fissare la descrittiva e la fisonomia di un personaggio boiardesco. In un episodio abbiamo un Orlando audace e goffo, laddove egli si innamora di Origille; poi abbiamo un Orlando che rifiuta sdegnoso le ricchezze di Morgana, e poi ancora un altro Orlando, timido e piangente davanti al volto lacrimoso di Angelica. Ma questi tre Orlando non fanno lega fra di loro. C'è poi un'Angelica innamorata di Ranaldo: ritroviamo questa donna, che fa quasi per celia quando si trova a dover trattare con il celebre conte. Così c'è Fiordalisa, che è coniugalmente e teneramente affezionata al suo Brandimarte, ma c'è anche una Fiordalisa la quale contempla più vogliosetta che no Ranaldo addormentato nella frescura della mattina primaverile. E il poeta commenta:

Ciascuna dama è molle e tenerina
così del corpo come della mente.

Non troviamo quindi coerenza tra le note dei personaggi fondamentali del poema; invece questa coerenza la si riscontra in personaggi episodici, come Agricane, Prasildo, Tisbina, Leodilla, i quali, non appesantiti da alcuna caratteristica tradizionale, in ogni singolo episodio si svolgono suggestivamente, e con una interna fedeltà circolare alle proprie note.

Il poema quindi ha una natura più crestomantica che unitaria: in questo si sente il carattere cortigiano del poema, poema scritto per divertire i signori, e per divertire se stesso, poiché anche il poeta è un signore fra i signori. I signori e la bella baronia sono l'ideale che sta in capo alla fantasia dello scrittore: si sente che egli è poeta di un circolo, di una compagnia che si vuol divertire, e basta per tutto l'invocazione iniziale, « Signori e cavalier, che v'adunati Per udir cose dilettose e nove », per avvertire che il Boiardo ha sempre in mente un suo particolare uditorio ideale di cui egli viene interpretando i desideri. In questo senso si può dire che la corte di Ferrara ha avuto la sua influenza sul nostro poeta, e aderiamo all'osservazione di un nostro studioso, il quale rileva: « non sembri esagerato dire che il percorso che va dalla *Chanson de Roland* al *Messias* passa per Ferrara; che l'itinerario che va da Seneca a Shakespeare passa ancora per Ferrara, come da Ferrara passa la strada che va da Pindaro a Gongora ».[5]

---

[5] Cfr. Giovanni Getto, *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954. Questa plausibile osservazione del Getto a me sembra però troppo inficiata di materialismo storico. Si potrebbe istituire un paragone tra il saggio di Roberto Battaglia e questo del Getto,

6. Il rifacimento del Berni.

Ma si fa un'altra accusa al Boiardo, quella della sua lingua, che è una mescolanza di emiliano e di italiano; Pietro Aretino definiva supercilioso, il poema «come in suo genere di eroica bellezza, ma tessuta trivialmente ed esplicata colle parole dell'antichità plebbeja» (Lettere, II, 1222), e per questo dei sapienti verseggiatori del Cinquecento (Francesco Berni e Lodovico Domenichi) si industriarono di riversificare per conto proprio le ottave del Boiardo; ma in fondo essi corressero la buccia del poema, e dove penetrarono di più nell'intimità, ne deformarono lo spirito, come capitò al Berni, che viene ricordato proverbialmente per quel famoso verso: «Andavan combattendo ed eran morti». Lì abbiamo il Berni, che vuole rifare il Boiardo, ma inconsapevolmente dandogli una tinta di spirito comico bernesco; senza dire poi che il Berni cominciava a cedere a quella interpretazione allegorizzante della realtà che doveva avere la sua sanzione catechistica nella seconda metà del secolo col trionfo della Controriforma. Egli difatti immagina sensi allegorici nelle avventure che narra, e introduce proemi satirici o moraleggianti, o astratte personificazioni.

Per uscire dal generico, vale la pena ricordare che la protasi del Boiardo, in cui si rivolge a «Signori e cavallier, che vi adunati, Per udir cose dilettose e nove», dove poteva apparire un po' pleonastica l'espressione «Signori e cavallier», il Berni la rifà in questo modo: «Leggiadri amanti e donne innamorate, Vaghi di udir piacevol cose e nove». Il Boiardo scolasticamente scrive: «State attenti e quieti, ed ascoltate La bella istoria che 'l mio canto move», quasi fosse un professore che si rivolga ad una scolaresca; e il Berni rifà: «Benignamente vi prego ascoltate La bella storia che 'l mio canto move». E laddove il Boiardo scrive: «E vederete i gesti smisurati L'alta fatica e le mirabil prove Che fece il franco Orlando per amore Nel tempo del re Carlo imperatore», il poeta fiorentino del Cinquecento sente una forma pleonastica in quei «gesti smisurati», e «alta fatica», «mirabili prove», e trova poi scarsamente epico, si direbbe solo anagraficamente indicato «il franco Orlando», e indeterminata troppo la cronologia «Ai tempi di re Carlo imperatore». E allora così tramuta:

> E udirete l'opre alte e lodate
> le gloriose, egregie inclite pruove,
> che fece il conte Orlando per amore,
> regnando in Francia Carlo Imperatore.

Il rifacimento del Berni in questi quattro versi è più sostenuto; ma nel Berni poi c'è una dedica cortigianesca che manca nel Boiardo. Lo scrittore del '500 non è più un ingenuo, ma è un poeta riflesso, e come tale più acca-

---

e mostrare come il loro storicismo marxistico o cattolico va a finire in un opaco materialismo. Il che non esclude che l'istanza da essi propugnata non abbia qualche validità. Però è necessaria una maggiore duttilità e finezza e maturità interpretativa.

demicamente epico e più faceto al tempo stesso: egli si rivolge a « Isabella illustrissima Gonzaga », immaginando che il Boiardo alla fine avrebbe dedicato il poema a lei, se non fosse morto, e però lui vuole interpretarne la volontà. Infine il poema è intitolato a un'altra donna, alla gloriosa marchesa di Pescara, la quale non troverà disdicevole il poema perché vi sentirà sempre ragionar d'arme e d'amore:

L'arme fien rimembranza del valore
di quel che giorno e notte a piagner stai:
e leggendo quel che io cantando scrivo,
di lui, di te, vedrai l'esempio vivo.

7. Il piacere della vita di corte e delle avventure.

Per giudicare poi dell'andamento, o meglio dell'aire un po' fantastico e dilettoso del racconto boiardesco, basta ricordare l'ottava undicesima del l. I:

Parigi risonava de instromenti,
di trombe, di tamburi e di campane;
vedeansi i gran destrier con paramenti,
con fogge disusate, altiere e strane;
e d'oro e zoie tanti adornamenti,
che nol potrian contar le voci umane.

In questi versi noi sentiamo tutto il fasto della corte, ché il Boiardo trasferisce i colori della corte di Ferrara nella corte di Carlomagno, quando egli apre la corte bandita a cristiani e saracini, che non siano traditori o rinnegati. È la prima descrizione che noi incontriamo di una giostra cavalleresca: il fatto stesso che sia sulle soglie del poema, nelle primissime ottave del primo canto, stà a indicare che su quel motivo lì urgeva la fantasia dello scrittore. Soltanto, non essendo il Boiardo poeta cosmico, ma poeta episodico, egli trascorrerà volubilmente da un quadro all'altro. La narrazione difatti subito si riaccelera per il succedersi di nuovi quadri: Carlo Magno con faccia « ioconda », siede alla mensa ritonda, « sopra una sedia d'or, tra i Paladini », mentre i Saraceni, seguendo la loro usanza, stanno sdraiati per terra sui tappeti:

Che non volsero usar banco né sponda,
anzi stêrno a giacer come mastini,
sopra tapeti, come è loro usanza,
sprezando seco il costume di Franza.

Ad un tratto interviene un fatto straordinario: si presentano inaspettati ospiti in capo della sala bella:

Quattro giganti grandissimi e fieri
intrarno, e lor nel mezo una donzella,
che era seguita da un sol cavallieri.
Ella sembrava matutina stella,
e giglio d'orto e rosa de verzieri.

Questa donzella è Angelica, e impallidiscono al confronto Galerana, moglie di Carlo, Alda, moglie di Orlando, Clarice, moglie di Ranaldo, Ermelina, moglie di Uggieri il Danese:

Ogni barone e principe cristiano
in quella parte ha rivoltato il viso,
né rimase a giacere alcun pagano:
ma ciascun d'essi, de stupor conquiso,
si fece a la donzella prossimano;
la qual con vista allegra e con un riso
da fare innamorare un cor di sasso,
incominciò così, parlando basso:

— Magnanimo segnor, le tue virtute
e le prodezze dei toi paladini,
che sono in terra tanto cognosciute,
quanto distende il mare e' soi confini,
mi dan speranza che non sian perdute
le gran fatiche dei duo peregrini,
che son venuti dalla fin del mondo,
per onorare il tuo stato giocondo.

. . . . . .

Dico che questo è Uberto da Leone,
di gentil stirpe nato e d'alta gesta,
cacciato dal suo regno oltra ragione:
io, che con lui insieme fui cacciata,
son sua sorella, Angelica nomata.

Angelica viene dalla regione del Tanai, o Don, che viene citato come confine tra l'Europa e l'Asia; il suo regno è il Cataio, nome fatto derivare dall'antico Chitai o Chitan, la regione all'ingrosso corrispondente alla Cina. Dei cinesi si favoleggiava molto nel Medioevo, e si diceva che gli uomini e le donne erano bellissimi: e però non a caso il Boiardo introduce Angelica, che deve rappresentare la bellezza del lontano Oriente. Angelica annuncia a Carlo Magno quella che è l'intenzione sua e del fratello: il fratello vuole «ad uno ad un per giostra contrastare», a queste condizioni, che ciascuno che sia abbattuto dall'arcione, «non possa in altra forma repugnare», cioè a dire riprendere il duello:

E senza più contesa sia pregione:
Ma chi potesse Uberto scavalcare,
Colui guadagni la persona mia.

Tutti attendono ansiosi la risposta di Carlo Magno, e fra i più ansiosi è il conte Orlando, il quale a dire il vero nella tradizione non è mai rappresentato come innamorato: Orlando è figlio di Berta e di Milone, è l'eroe, se non vergine, castissimo, perché quando parte per una impresa militare, Alda lo deve pregare che le lasci almeno un figlio. Ebbene, tutta questa storia prece-

dente è messa in non cale dal Boiardo, il quale invece fa dell'eroe proprio un innamorato; ma bisogna riconoscere che Orlando rimane lo stesso un eroe inesperto dell'amore, un cavaliere in cui l'amore non è irrequieta e impellente bramosia, ma ha qualche cosa piuttosto di riflesso, come se egli adempiesse alla regola di un certo ideale (una specie di Goffredo Buglione dell'amore).

Basta leggere queste due ottave, sempre del canto primo:

Al fin de le parole ingenocchiata
davanti a Carlo attendia risposta.
Ogni om per meraviglia l'ha mirata,
ma sopratutti Orlando a lei s'accosta,
col cor tremante e con vista cangiata,
benché la voluntà tenia nascosta;
e talor gli occhi alla terra bassava,
che di se stesso assai si vergognava.

« Ahi paccio Orlando! » nel suo cor dicia,
« Come te lasci a voglia trasportare!
Non vedi tu lo error che te desvia,
e tanto contro a Dio te fa fallare?
Dove mi mena la fortuna mia?
Vedome preso e non mi posso aitare;
io, che stimavo tutto il mondo nulla,
senz'arme vinto son da una fanciulla.

(XXIX-XXX).

Orlando si svolge lentamente dal vecchio eroe « religioso » per diventare un eroe « innamorato ». Ma non è solo Orlando a innamorarsi di Angelica: anche il Duca Naimo, che è canuto e bianco, tremava sbigottito e stanco, « avendo perso in volto ogni colore ». Conclude il Boiardo:

Ma a che più dir parole? Ogni barone
di lei s'accese ed anco il re Carlone.

Perché non si attribuisca un significato peggiorativo e irridente a quel « Carlone », si ricordi che si tratta di una forma popolare derivata dal francese *Carlun*, come Carlo è detto spesso nella *Chanson de Roland*. Vi sono poi nel seguito dei versi che efficacemente rappresentano tanto il viso conquiso di questo o quel cavaliere. Per esempio di Ferraguto è detto:

Sembrava vampa viva nello aspetto.

Seguono poi quattro versi, che descrivono l'impazienza di Ferraguto di impadronirsi di Angelica, nonostante che lei sia accompagnata da quattro giganti:

E ben tre volte prese per partito
di torla a quei giganti a suo dispetto,
e tre volte afrenò quel mal pensieri,
per non far tal vergogna allo 'mperieri.

Per non fare un affronto a Carlo Magno:

Or sull'un piede, or sull'altro se muta,
grattasi il capo, e non ritrova loco.

Ed ecco ancora Rinaldo:

Rainaldo, che ancor lui l'ebbe veduta,
divenne in faccia rosso come un foco.

Anche Carlo Magno non è insensibile alle bellezze di Angelica: la trattiene a conversazione per goderne con gli occhi la bellezza:

Re Carlomagno con lungo parlare
fe' la risposta a quella damigella,
per poter seco molto dimorare.
Mira parlando, e mirando favella,
né cosa alcuna le puote negare,
ma ciascuna domanda li suggella,
giurando de servarle in su le carte.

Cioè a dire, appone quasi l'imperial suggello a tutte le parole che le dice, e promette di tenervi fede come se avesse giurato sul Vangelo; solo un cavaliere tenta di opporsi a questo fascino di Angelica, ed è il cugino di Rinaldo, il famoso Malagigi, vantato come mago:

Dicea pian piano: « Io ti farò un tal gioco,
ribalda incantatrice, che giammai
d'esser qui stata non te vanterai.

Angelica se ne va, ma essa non era ancora uscita dalla città, che Malagigi, o Malagise, come dice il Boiardo, prende il suo quaderno:

Per saper questa cosa ben compita,
quattro dimoni trasse dallo inferno.
O quanto fu sua mente sbigottita!
Quanto turbosse, Iddio del cielo eterno!

Angelica è presentata subito come una donna incantatrice, ma anche ingannatrice:

Era figliola del re Galifrone,
piena de inganni, e de ogni falsitade,
e sapea tutte le incantazïone.

Essa era stata mandata dal vecchione di suo padre, insieme con l'altro figlio Argalia:

Al giovenetto avea dato un destrieri,
negro quanto un carbon, quando egli è spento,
tanto nel corso veloce e leggieri,
che già più volte avea passato il vento;

scudo, corazza, ed elmo col cimieri,
e spada fatta per incantamento;
ma sopratutto una lancia dorata,
d'alta ricchezza e pregio fabbricata.

Insieme con Angelica, il fratello Argalia era fornito di un anello « d'una virtù grandissima incredibile »; cotesta virtù magica faceva l'omo invisibile, « se al manco lato in bocca se portava: Portato in dito, ogne incanto guastava ». Perché re Galifrone manda questi due figli alla corte di Carlo Magno? Affida ad Angelica il compito di tirarsi dietro tutti i cavalieri, « e che ogni preso barone a lui portasse »:

Tutti legati li vol nelle mane,
re Galifrone, il malidetto cane.

Ed ecco subito Malagigi che ricorre alle sue male arti di mago, per frodare gli intendimenti del fraudolento re Galifrone; Argalia e Angelica intanto si dilungano, finché arrivano al petrone di Merlino, dove si mettono a dormire. E qui un'ottava che descrive la bellezza di Angelica dormente:

Angelica non troppo a lui lontana,
la bionda testa in sull'erba posava,
sotto il gran pino, a lato alla fontana:
quattro giganti sempre la guardava.
Dormendo, non parea già cosa umana,
ma ad angelo del ciel rasomigliava.
Lo anel del suo germano aveva in dito,
de la virtù che sopra avete udito.

Ma Malagigi ricorre alle sue arti di mago:

Non vi valeran mazze né catene,
né vostri dardi né le spade torte;
tutti dormendo sentirete pene,
come castron balordi avrete morte.
Così dicendo più non si ritiene,
piglia il libretto e getta le sue sorte;
né ancor ne aveva il primo foglio volto,
che già ciascun nel sonno era sepolto.

Poi si accosta alla donzella « e pianamente tira fuor la spada — e veggendola in viso tanto bella — di ferirla nel collo indugia e bada ». Allora disegna di addormentare sempre con la sua arte magica la bella donna, ma ogni suo incanto è vano, per la potenza dell'anello posseduto da Angelica. Malagigi si inganna sul sonno della donna, « e cominciolla stretta ad abbracciare: — La damisella un gran grido mettia — Tapina me ch'io sono abbandonata! »..... Essa chiama il fratello Argalia ma « lo teneva stretta in braccio tutta fiata ». « Argalia sonnacchioso si sveglione, E disarmato uscì dal pavaglione » (*pavaglione* è la parola emiliana per padiglione, e rimane

ancora oggi a indicare una strada con arcate a Bologna). Argalia corre subito ai ripari, svelle un troncone di pino e assale Malagigi:

Gridando: Tu sei morto, traditore,
che a mia sorella fai tal disonore!

Angelica esorta il fratello a incatenare il suo non voluto amante, Argalia ispicca una catena dal suo bastone, « e con molta fatica e con gran pena — a Malagise lega ambe le braccia — e poi le gambe, e poi le spalle e 'l collo: — da capo a piede tutto incatenollo ». Angelica, furba per la sua parte, non appena vide Malagise reso impotente, gli fruga nel seno,

presto ritrova il libro consecrato
di cerchi e di demoni tutto pieno:

E appena essa lo ebbe aperto, fu il cielo la terra e il mare tutto pieno di spiriti, e tutti le gridavano: « Che vuoi comandare »?

Ella rispose: — Io voglio che portate
Tra l'India e Tartaria questo prigione,
Dentro al Cataio, in quella gran citate,
Ove regna il mio padre Galifrone;
Da la mia parte ce lo presentate
ché di sua presa io son stata cagione,
dicendo a lui, che poi che questo è preso,
tutti gli altri baron non curo un ceso.
[cioè un cece].

Mentre da una parte si combatte nell'aperta campagna, a Parigi c'è gran tenzone fra tutti i cavalieri, perché tutti volevano correre a punire Argalia, che non era stato ai patti, e volevano impadronirsi di Angelica: Carlo Magno deve portare la pace tra i suoi cavalieri, finché tira a sorte e la sorte favorisce Ferraguto. E seguono così altri duelli e battaglie, e si può dire che ogni canto sia sempre pieno di duelli, ciò che giustificherebbe la caratteristica data dal De Sanctis e dal Croce. Ma bisogna riconoscere anche che troppe lancie si incrociano e cozzano, troppi tronconi volano in aria, senza che di quel gran battagliare si veda mai il nesso, il significato, la giustificazione. E la malinconia allora assale il Boiardo:

Già molto tempo mi ha tenuto a bada
Morgana, Alcina e le incantazioni,
ne ve ho mostrato un sol colpo di spada
e pieno il ciel di lancie e di tronconi.

Naturalmente noi non possiamo seguire le aggrovigliate vicende di tutto il poema, ci contenteremo di osservare che talvolta i colpi terribili sono così terribili, che lo stesso Boiardo ne sorride. Dove poi le cose sono più inverosimili, cita il vecchio Turpino, che deve averle vedute coi propri occhi. Si può dunque proprio affermare che il Boiardo sia un credente o un discre-

dente nella Cavalleria? A farne un credente, come voleva il Panzini, c'è da fare un eroe di lui stesso, pieno di ingenuità; ma anche il Boiardo ha seguito il trapasso della civiltà. Egli sarebbe nello stato d'animo degli esistenzialisti a noi contemporanei, che sono degli scattolicizzati, ma che restano sempre un po' vaghi delle loro vecchie credenze religiose. E Orlando, per esempio, è l'esagerazione degli eroi virtuosi e casti, di cui parlavano i racconti popolari, così che in qualche luogo ha assunto involontariamente un aspetto comico. Egli si trova in una condizione tanto nuova per lui, che non può fare se non una strana figura: « quanto è terribile in campo, altrettanto è timido e impacciato con le dame ». Cito un esempio dal canto XXV; Orlando ha la ventura di trovarsi faccia a faccia con Angelica, dentro a un'alta rocca; la dama lo circonda delle sue carezze, ed egli non sa che fare:

Lui salta dell'arcion, che nulla tocca;
la dama di sua mano il disarmava,
e nel trargli dell'elmo il bacia in bocca:
non dimandàti Orlando come stava:
chè quando presso si sentì quel viso,
credette esser di certo in Paradiso.

Ed ecco come è descritto il bagno, in cui lo immerge Angelica:

Avea la dama un bagno apparecchiato,
troppo gentile e di suave odore,
e di sua mano il conte ebbe spogliato,
baciandol spesse fiate con amore.
Poi l'ungiva d'uno olio delicato,
che caccia della carne ogni livore,
e quando la persona è afflitta e stanca,
per quel ritorna vigorosa e franca.

Le carezze della dama lascian questo Orlando sempre quieto e vergognoso:

Stavasi il conte quieto e vergognoso,
mentre la dama intorno il maneggiava;
e ben che fosse di questo gioioso,
crescere in alcun loco non mostrava.

L'ultimo verso sfiora l'osceno, ma è il sorriso del conte di Scandiano, che si beffa già della mitologia cavalleresca, che era stata portata ai suoi termini estremi. Ad Angelica gliene importa nulla del mancato amore e supremo abbraccio di Orlando, l'importante è di averlo dalla sua, per combattere contro Marfisa, venuta in un primo momento in soccorso di Galifrone, ma poi passata ad essere sua avversaria. Marfisa se la intende con Rinaldo, e Orlando ci viene in seguito presentato pieno di preoccupazioni, perché può avere in Rinaldo un antagonista in amore:

« Ahi vita umana, trista e dolorosa,
nella qual mai diletto alcun non dura!

Sì come a la giornata luminosa,
vien drieto incontinente notte oscura,
così non fu giammai cosa gioiosa,
che non fusse meschiata di sventura,
ma ogni diletto è breve e via trapassa,
la doglia sempre dura e mai non lassa.

E questo si può dir per me tapino,
qual con tanto piacere e tanto onore
accolto fui da quel viso divino,
ch'io non credetti aver mai più dolore,
ma poi fu ciò per farme più meschino,
e che la pena mia fusse maggiore;
che perder l'acquistato è maggior doglia,
che el non acquistar quel de che s'ha voglia.

8. Il Boiardo descrittore di duelli.

Il Boiardo è celebre per i suoi duelli, ma il duello come duello non ha nessun significato: nel duello il Boiardo esalta la vitalità umana, la instancabile lena del combattere. Ma al di là di queste forze egli viene esplicando anche la fede e la vita morale dei suoi eroi: significativo sopra tutti gli altri è il duello fra Orlando e Agricane. Agricane è un saracino, Orlando è un cristiano: il famoso verso dell'Ariosto, «Oh gran bontà dei cavalieri antiqui!» in un certo senso è sperimentato già in atto nel duello di questi due eroi, che ci sono ripresentati al canto XVIII. Agricane ricorre allo stratagemma di fuggire davanti a Orlando, Orlando crede che egli fugga per paura, mentre il saracino è fuggito per trarre Orlando fuori dalle sue schiere:

Nel suo secreto fie' questo pensiero:
trar fuor di schiera quel conte gagliardo;
e poi che occiso l'abbia in su il sentiero,
tornare alla battaglia senza tardo;
poiché a lui par facile e legiero
cacciar soletto quel popol codardo;
che tutti insieme e il suo re Galafrone,
non li stimava quanto un vil bottone.

Si fermano entrambi vicino a una fonte e sono belli i due versi che ci rappresentano il teatro del futuro combattimento:

Aponto in mezzo a quella selva piana
Era un bel prato intorno a una fontana.

Viene comunemente osservato dalla critica che qui si spiega un tono quasi di serenità idillica, perché finora c'è stato un rissoso duello tra Marfisa e Rainaldo; introducendo Agricane e Orlando il ritmo del verso diviene più lento e piano (Fermosse ivi Agricane a quella fonte); e in verità non solo muta lo sfondo paesistico, ma muta completamente il tono del dialogo.

Il dialogo di Marfisa è il dialogo ingiurioso; essa dice fra le altre cose ai suoi compagni che ancora non hanno buttato giù dalla sella Rainaldo:

chiama iniquo Macone e doloroso,
cornuto e becco Trivigante appella:
— Ribaldi, — a lor dicea, — per qual cagione
tenete il cavaliero in sullo arcione?

e poi, rivolgendosi con volgare alterigia ancora a Rainaldo:

or che non fuggivi, sciagurato,
mentre che ad altro il mio pensiero attese?
. . . . . .
Ma per mia fede! Sei male incapato
ed al presente te dico palese,
come io te avrò tutte arme dispogliate,
via cacciarotte a suon di bastonate.

E infine mena un colpo così tempestoso, che Rainaldo è costretto a ricorrere ad una astuzia di schermidore:

se lo giongeva la botta rubesta,
era sua vita nel tutto deserta.

Ma c'è l'elmo « afatato, che fo di Mambrino », che salva Rainaldo dalla certa fine:

Fuor delle orecchie uscia il sangue vermiglio,
per naso e bocca a quel baron tapino.
Campar lo fece dal mortal periglio,
lo elmo afatato che fo de Mambrino,
che se un altro elmo in testa se trovava,
longe dal busto il capo li gettava.

Rainaldo perde ogni sentimento, benché resti fermo in sulla sella; il suo destriero lo porta via correndo, e mai più lo può raggiungere Marfisa:

Che quel n'andava via tanto legiero,
che per li fiori e per l'erba novella
nulla ne rompe il delicato pede;
non che si senta, ma apena si vede.

Sicché i prodromi del duello di Orlando e di Agricane sono quanto di più tempestoso si possa immaginare; è giusto dunque che il poeta cambi il tono. Dopo il volgarissimo tafferuglio di Marfisa con Rainaldo, il poeta muta volto, introducendo questi due nuovi duellanti: Agricane e Orlando. Qui la bravura cavalleresca di entrambi addolcisce improvvisamente la rima del Boiardo: Agricane e Orlando non hanno nessuna volgarità, sono due cavalieri di pari valore. Agricane muove il rimprovero a Orlando perché è scappato:

Forse credesti la morte fuggire:
or vedi che fallito hai il pensiero.

Chi morir può onorato, die' morire,
che spesse volte aviene e de legiero,
che per durare in questa vita trista,
morte e vergogna ad un tratto s'acquista.

Agricane soggiunge poi a lui duole molto di dover ammazzare questo leale barone che gli sta di fronte:

morto ne rimarrai su questo campo;
ma siami testimonio il cielo e il sole
che darti morte mi dispiace e duole.

E Orlando da parte sua gli esprime il suo rammarico di tentare di ammazzarlo, perché Agricane non è cristiano, e andrà a finire tra le anime dannate; e conclude esortandolo a battezzarsi, nel qual caso lui lo lascerà andare:

Il conte li rispose molto umano,
perché aveva preso già di lui pietate:
« — Quanto sei — disse — più franco e soprano
più di te me rincresce in veritate,
che serai morto, e non sei cristiano,
ed andarai tra l'anime dannate;
ma se voi il corpo e l'anima salvare,
piglia battesmo, e lasciarotte andare —.

Da questo tono di gentilezza Agricane argomenta che egli si trova davanti a Orlando:

Disse Agricane, e riguardollo in viso:
— Se tu sei cristiano, Orlando sei.
Chi me facesse re del paradiso,
con tal ventura non lo cangerei;
ma sino or me ricordo e dòtti aviso
che non me parli de' fatti de Dei,
perché potresti predicare invano:
Diffenda il suo ciascun col brando in mano —.

Egli dunque non vuole discutere di religione, la diversità della fede può essere decisa soltanto col valore della spada; e i due cavalieri battagliano per dodici ore:

da mezo giorno insino a notte oscura,
sempre più franchi alla battaglia dura.

Alla sera i due cavalieri si mettono d'accordo per riposare: chi fa la proposta è Orlando:

Che farem — disse — che il giorno ne è andato?
Disse Agricane con parole pronte:
— Ambo ce poseremo in questo prato;
e domattina come el giorno pare,
ritorneremo insieme a battagliare. —

I due cavalieri dormono uno vicino al fonte, l'altro più vicino al bosco, all'ombra di un gran pino, e Orlando senz'altro comincia a fare delle osservazioni sul cielo stellato:

— Questo che or vediamo, è un bel lavoro
Che fece la divina monarchia;
e la luna de argento, e stelle d'oro,
e la luce del giorno, e il sol lucente,
Dio tutto ha fatto per la umana gente. —

Agricane intende bene che il suo avversario ed amico vuole senz'altro portare la discussione sulla religione, ma egli si confessa inesperto in qualsiasi scienza: lui da fanciullo ruppe il capo al suo maestro, poi non poté trovare nessun altro insegnante che gli mostrasse libro e scrittura:

Disse Agricane: — Io comprendo per certo
che tu voi de la fede ragionare;
Io de nulla scienza sono esperto,
né mai, sendo fanciul, volsi imparare,
e roppi il capo al maestro mio per merto.
Poi non si puoté un altro ritrovare,
che mi mostrasse libro né scrittura,
tanto ciascun avea di me paura.

Molto graziosamente poi Agricane dice che al cavaliero si conviene esercitare la forza del corpo e la destrezza, la dottrina compete al prete e al dottore: « Io tanto saccio quanto me conviene ». Direi che questo Agricane boiardesco anticipa un po' il motto di Giovanni delle Bande Nere, che al confessore dichiara lealmente che egli non ha mai peccato, perché le cose che si riferivano alla sua professione di armigero egli le aveva adempiute tutte con molta perizia e con molto scrupolo.

Ma Orlando si fa metafisico, e dice: « Va benissimo l'addestramento del corpo e l'esercizio delle armi, ma senza dottrina non si può mai concepire la somma maestà divina di Dio »:

Rispose Orlando: — Io tiro teco a un segno,
che l'arme son de l'omo il primo onore;
ma non già che il saper faccia men degno,
anzi lo adorna come un prato il fiore;
ed è simile a un bove, a un sasso, a un legno,
chi non pensa allo eterno Creatore;
né ben se può pensar senza dottrina
la summa maiestate alta e divina. —

Agricane resta sordo a questi argomenti di Orlando; egli non vuole più disputare con lui, perché gli parrebbe gran scortesia, e dice:

Io te ho scoperto la natura mia
e te cognosco che sei dotto e saggio,

ma se continui a parlare di religione, io non ti risponderò; se tu poi vuoi dormire, dormi pure:

E se meco parlare hai pur diletto,
de arme, o de amore a ragionar t'aspetto.

Quindi gli domanda se egli è veramente Orlando, quell'Orlando che vien tanto nel mondo nominato, e perché è giunto là, e come e quando, e, cosa importante più di tutte,

e se mai foste ancora innamorato;
perché ogni cavalier che è senza amore,
se in vista è vivo, vivo è senza core.

Rispose il conte: «Quello Orlando sono
che uccise Almonte e il suo fratel Troiano;
amor m'ha posto tutto in abandono,
e venir fammi in questo loco strano.
E perché teco più largo ragiono,
voglio che sappi che 'l mio core è in mano
de la figliola del re Galafrone
che ad Albracca dimora nel girone.

È da osservare che questi due cavalieri che si trattano con grande cortesia, rompono l'armistizio, non appena vien chiaro che entrambi sono innamorati della stessa donna. La cortesia cavalleresca unisce i due avversari, ma l'amore li divide. Qui si conferma che l'ispirazione più profonda del Boiardo è l'amore. In primo piano vengono nella sua descrittiva gran colpi di brando e di mazza, ma al fondo del cuore dei suoi eroi la musa ispiratrice è l'amore. E allora si smorza il ridere gagliardo e affiora una tristezza elegiaca per il dominio possente dell'amore:

Quando Agricane ha nel parlare accolto
che questo è Orlando, ed Angelica amava,
fuor di misura se turbò nel volto,
ma per la notte non lo dimostrava;
piangeva sospirando come un stolto,
l'anima, il petto e il spirto li avampava;
e tanta zelosia gli batte il core,
che non è vivo, e di doglia non muore.

Il feroce Agricane si addolcisce nella voce e propone un patto all'avversario: che Orlando tralasci di amare Angelica, e ciascuno allora potrà seguitare pacifico il suo cammino. La parola di Agricane è molto leale, ma qui spunta prepotente l'ispirazione amorosa del poema. I due cavalieri sul tema dell'onore, della patria, della religione potevano discutere e trattarsi con simpatia e cordialità, ma davanti all'amore entrambi riprendono la loro alterezza di avversari. Orlando innamorato è sulla via di diventare Orlando

furioso, e Agricane, insensibile alla discordia della religione, riassume tutta la sua barbarie pagana:

Il re Agrican, che ardea oltre misura,
non puote tal risposta comportare;
benché sia al mezo della notte scura,
prese Baiardo, e su vi ebbe a montare;
ed orgoglioso, con vista sicura,
iscrida al conte et ebbelo a sfidare,
Dicendo: — Cavalier, la dama gaglia
lasciar convienti, o far meco battaglia.

E Orlando, finora fiducioso, adesso si rimette in guardia, e monta sul suo destriero.

Riprende anche il canto XIX con una apoteosi dell'amore:

Segnori e cavallieri inamorati,
cortese damiselle e graziose,
venitene davanti ed ascoltati
l'alte venture e le guerre amorose
che fer' li antiqui cavallier pregiati,
e fôrno al mondo degne e gloriose;
ma sopra tutti Orlando ed Agricane
fier' opre, per amore, alte e soprane.

E i due cavalieri ricorrono a tutte le arti della prudenza, quali si convengono in quell'occasione:

E benché sia la notte e il cielo scuro,
già non vi fa mestier che alcun si scopra,
ma conviensi guardare e star sicuro,
e ben diffeso de sopra e de intorno,
come il sol fosse in celo a mezo giorno.

Nel combattimento si distingue la natura dei due avversari, più furioso Agricane, più composto e misurato Orlando. Agricane non può nulla, nonostante la sua furia combattiva, perché il corpo di Orlando è affatato. Rimane ferito Agricane, e il Boiardo lo paragona al leone esacerbato, quando e stato colpito dal cacciatore:

E tanto è uscito fuor di conoscenza,
che non sa s'egli ha il capo, o s'egli è senza.

Qui è precorso perfino lo spirito bernesco. Orlando a sua volta fortemente scosso sta per cadere d'arcione, ma proprio il disarcionamento gli ridà l'antico equilibrio: e allora è rappresentato un soliloquio della vergogna. Come può ripresentarsi ad Angelica, se vinto? Non ti ricordi quel viso amoroso, che a far questa battaglia ti ha mandato? Riprende Orlando l'antica lena, e con un colpo della sua durindana ferisce profondamente Agricane:

Il crudel brando nel petto dichina,
e rompe il sbergo e taglia il pancirone;
benché sia grosso e de una maglia fina,

tutto lo fende in fin sotto il gallone:
non fu veduta mai tanta roina.
Scende la spada e gionse nello arcione:
de osso era questo e de intorno ferrato,
ma Durindana lo mandò su il prato.

A questo punto si ha la conversione di Agricane. Non i ragionamenti potevano decidere della superiorità della fede religiosa, ma solo l'esito del combattimento; segue il riconoscimento di Boiardo. Ricordate il duello di Tancredi e Clorinda, lì c'è tremore religioso e c'è una eco di patetico compianto in tutti quei versi tasseschi.

9. Il Boiardo, poeta del suo stesso raccontare.

Ma per ritornare alla caratteristica fondamentale del poema, bisogna dire che Giulio Reichenbach, solo fra tutti i critici moderni, ha visto giusto, quando ha scritto che quella del Boiardo è innanzi tutto g i o i a d e l r a c c o n t a r e : « Spesso tornano sulle labbra del poeta le espressioni di gratitudine verso i suoi ascoltatori, che con la loro attenzione lo incoraggiavano e aumentavano in lui il piacere del canto ». Per questo il Boiardo è poeta dell' e p i s o d i c o , e il famoso verso « La bella istoria che 'l mio canto move », secondo l'ultimo critico, andrebbe inteso in senso tutto riflessivo creativo: non già « la bella storia che dà le mosse al mio cantare », ma « la bella storia che il mio canto suscita e crea ». (Interpretazione che noi però accogliamo con molte riserve, perché per altri esempi di poeti precedenti e di cantori *la bella storia* non può essere che il soggetto).

Però tutti gli eroi boiardeschi sono inquieti e irrequieti, e la loro avventura non è mai l'ultima avventura. Fiordelisa può essere innamorata di Brandimarte, ma ciò non toglie che dormendo una notte a cielo scoperto accanto a Rainaldo, si rammarichi che Rainaldo non la faccia sua:

Egli era bello ed allor giovenetto,
nerboso e asciutto, e de una vista viva,
stretto nei fianchi, e membruto nel petto:
pur mo' la barba nel viso scopriva.
La damisella il guarda con diletto,
quasi, guardando, di piacer moriva:
e di mirarlo tal dolcezza prende,
che altro non vede, ed altro non attende.

Orlando anela all'amore di Angelica, ma, cavalcando verso Albracca, dove si incontrerebbe con la donna bramata, trova il tempo di andare dietro a Origille, che pur l'aveva ingannato due volte:

Quella Origilla che già sopra al pino
si stava impesa per le chiome al vento,
e poi, campata dal buon Paladino,
gli tolse Brigliadoro a tradimento;
né molto dopo in Orgagna al giardino,

ove fu l'opra dello incantamento,
di novo ancor la perfida villana
li tolse il buon destriero e Durindana.
. . . . . .
Siccome il conte vidde la donzella
che col destriero all'altra ripa stava,
amor di novo ancora lo martella,
né 'l doppio inganno più si rammentava,
che gli avea fatto quella anima fella.

Dilettantismo amoroso quello del Boiardo, e dei personaggi che lui veniva raffigurando? Non direi, ma gusto appassionato dell'avventura, del volubile, del nuovo, su cui il poeta non vuol mai riposare. Egli potrebbe dire, ma senza l'estetismo di un poeta a noi contemporaneo, « Musa, cantai la lode Della mia strofe lunga ». Prasildo, innamoratissimo di Tisbina, libera Iroldo a prezzo della vita, ma invece di tornarsene alla sua bella, mèta di tutti i suoi sacrifizi e di tutte le sue fatiche, se ne va dietro a Rainaldo, con altri cavalieri, a fare il giramondo:

Sì che nel fin pur se pose a camino
con la donzella e con quei cavallieri.
Sempre ne vanno, da sira al matino,
per piano e monte, e per strani sentieri.
(II, xvii, 49).

Ancora un altro esempio: Ruggiero, disperato per la scomparsa di Bradamante, non esita un momento a far lega con Mandricardo e Gradasso, per liberare Orlando, caduto in certa incantagione:

Ciascun dei due baroni ha più desio
di ritrovarsi presto a la fiumana:
dicea Rugiero: — e dove rimango io,
se non cheggio Orlando e Durindana?

E si potrebbero citare altri esempi, ma basta per tutti l'esempio di Orlando, che dopo la sua scappatella con Origille, tornato ad Angelica, sente il bisogno di raccontarle tutte le sue avventure, proprio per il piacere di raccontarle:

Il conte di narrarle indi comenza,
poscia che se partitte il primo giorno,
insin che gionto nella sua presenza:
come trovò Marfisa e perse il corno,
e di Origille quelle beffe tante.

Bisognerà sorridere dell'ingenuità di Orlando? Ma il Boiardo non fa questione né di ingenuità né di lealtà nel suo eroe, ma soltanto di quella reminiscenza poetica dell'avventura, che è la dilettosa perdizione sempre del conte di Scandiano.[5]

Luigi Russo

---

[6] È noto che l'*Orlando Innamorato* si compone di 69 canti, distribuiti in tre libri: il primo libro consta di 29 canti; il secondo di 31. Sorpreso dalla morte, l'autore non

BIBLIOGRAFIA

Opera omnia del Boiardo, a cura di Angelandrea Zottoli, Milano, Classici Mondadori, I, ed. 1937, II, 1944.

Orlando Innamorato, Sonetti e Canzoni di M. M. B., a cura di Aldo Scaglione, Torino, 1951, U.T.E.T. In queste edizioni varia la grafia dei nomi, es. *Galafrone* e *Galifrone*.

Studi critici:

U. Foscolo, *Sui poemi romanzeschi*; F. De Sanctis, *La poesia cavalleresca*; F. Ferrari, *Storia di un amore*, Reggio, 1885; E. Thovez, *Il Boiardo lirico sconosciuto*, in « Gazzetta letteraria », 4-3-1893. Si veda F. Piemontese, *La formazione del canzoniere boiardesco*, Milano, Marzorati, 1953. Importante poi è la raccolta di studi vari apparsa nel 1894, *Studi su M. M. B.*, Bologna, Zanichelli. Altre trattazioni particolari si possono vedere in Pio Rajna, *Le fonti dell'« Orlando furioso »*, seconda ed. Firenze, 1900; Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, sec. ed., 1933; F. Foffano, *Il poema cavalleresco*, ivi, 1905; E. Carrara, *La poesia pastorale*, ivi, 1909; Philip Monnier, *M. M. B.*, in « Bibliotheque universelle », 1895, n. 198; P. Micheli, *Dal Boiardo all'Ariosto*, Conegliano, 1898; G. Razzoli, *Per le fonti dell'« O. I. »* (primi trenta canti), Milano, 1901; P. Savi Lopez, *La novella di Prasildo*, in « Raccolta di studi dedicati ad A. D'Ancona », Firenze 1901; G. Bertoni, *La biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi di Ercole I (1471-1505)*, Torino, 1903; e *Nuovi studi su M. M. B.*, Bologna 1904; G. Reichenbach, *Le prime edizioni dell'Orlando I.*, in « Giorn. Stor. d. Lett. Ital. », vol. LXXIV; *Un gentiluomo del '400, M. M. B.*, Ferra, 1923; e il più importante volume dello stesso autore, *L'O. I. di M. M. B.*, Firenze, 1936; A. Panzini, *M. M. B.*, Messina, 1918, e dello stesso *La bella storia di « O. I. » e poi Furioso*, Milano 1933; B. Croce, in *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, 1920. V. Procacci, *Boiardo*, Firenze, 1931; S. A. Chimenz, *La rappresentazione dell'amore nel poema del B.*, Roma 1931; A. A. Zottoli, *Dal B. all'Ariosto*, Milano 1934; dello stesso autore, *Di M. M. B. discorso*, Firenze, Sansoni, 1937; E. Carrara, *I due Orlandi*, Torino, 1935; G. Contini, *Breve allegato al Canzoniere del Boiardo*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1939 (ma l'articolo risale al 1935); A. Simone, *Il Canzoniere di M. M. B.*, Biella, 1939; C. Muscetta, nei « Classici Italiani » diretti da L. Russo, vol. I (citiamo la nuova ed. del 1949); E. Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941.

---

poté dare l'ultima mano, e fu pubblicato postumo il terzo libro, che si compone di canti nove. Il testo che era stato obliterato per i rifacimenti del Berni (1541!) e di Lodovico Domenichi (1547), ha riveduto la luce per opera di Antonio Panizzi, a Londra. — *Orlando Innamorato* di M. M. Boiardo e *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, London Pickering, 1830-31, con una introduzione critica, biografica e commento. Da allora si sono rivoltate le fortune del Boiardo, e il giudizio del Rajna, che pure non è accettabile, provocò polemiche e interessamenti per questo trascurato poema.

PERCHÉ IL VERDIANO « BALLO IN MASCHERA » NON È UN CAPOLAVORO

Il lettore avverte subito che nella nostra domanda non mancano riconoscimenti positivi. Noi non ci domandiamo infatti perché mai dovrebbe essere un capolavoro, ma perché non lo è. Nel primo caso avremmo una posizione ironica iniziale, nel secondo quel senso quasi di contrariata meraviglia che proviamo quando ci troviamo dinanzi a un esito diverso dal previsto. Questa opera insomma della piena maturità verdiana, noi l'amiamo molto, e a lungo vi abbiamo scavato dentro. Le sue note s'intrecciano nel nostro ricordo con le sensazioni crepuscolari dell'infanzia: giungono da suggestive, inesplorate lontananze.

Una rappresentazione dell'opera doveva aver avuto luogo da poco in quella mia città di provincia, ricca di arti figurative quanto povera di senso musicale,[1] e tutti in casa ne ripetevano le arie più famose, e ciò avveniva specialmente nell'ambiente materno, il quale, come è noto, è quello che ha maggior peso sulla formazione del ragazzo, massime quando sia umanisticamente più colto e raffinato. Io stesso mi rivedo nelle ampie stanze del nonno a canticchiare, avendole apprese da due zie adolescenti e da quelle provvidenziali amiche dei bambini che sono le domestiche, frasi per me incomprensibili, ma appunto perché incomprensibili, avvolte in un alone misterioso: « che t'affidi ad un patto *esecrabile*.... » « Ma questa è cosa — Ch'ei vuole *ascosa*.... » « Io pur *discreto* — Serbo il segreto.... ». La musicalità della rima aumentava il fascino, sebbene di rima io ignorassi naturalmente allora pur anche il nome. Quelle furono davvero per me « le dolci canzoni — Del tetto natio ».

In seguito ho assistito a parecchie esecuzioni, e fra l'altro nel gennaio del '24 feci in tempo a sentire dal loggione del Pagliano di palazzeschiana memoria la voce duttile trasparente e cristallina del vecchio Bonci, la quale pareva doversi frangere ad ogni istante e non si frangeva mai. Pure una volta il cristallo s'incrinò; ma l'onda di commozione che passò allora nel pubblico e in chi adesso scrive, superò quella che avrebbe accompagnato quasivoglia più felice successo.

Mi sono attardato su questi particolari, non per un gusto di autobiografia, e nemmeno di quella individuale preistoria che è l'infanzia (pur sem-

---

1 Queste almeno le condizioni di allora: oggi mutate grazie ad un intelligente mecenate. Quantunque il mutamento riguardi più che altro le classi colte; ché la massa popolana senese ignora in genere la gioia del canto, come possiamo constatare anche solo assistendo alle funzioni religiose. Ben altra l'onda canora che ci percuote, non pure nell'Emilia, paese musicale per eccellenza, ma in certi lembi della Toscana settentrionale, come la campagna pisana, abitata da una popolazione più florida ed esuberante.

pre così grata quando l'arco degli anni discende), ma per ragioni più intrinseche. Il fatto che io risolvessi quest'opera nel mite e gentile ambiente materno, che la sentissi quasi come un suo simbolo, e proprio essa e non altre come il *Rigoletto* e la *Traviata,* che pure in parte conoscevo, e che il simbolo fosse insieme antitesi ad altri ambienti rudi e inconditi né scevri forse di violenza (per una di quelle associazioni inopinate ed estrose che nei fanciulli sono più frequenti di quanto comunemente non si creda) tutto ciò vale per me come un avviamento, sia pure oscuro, sia pure confuso e germinale, alla comprensione di una musica il cui carattere sta difatti in una tenera eleganza, in una pateticità dolce e un po' accorata.

Verdi, il nudo e scabro Verdi, che nella giovinezza e nella primissima maturità si era appagato, a parte i molti elementi convenzionali, di poche linee marcate e risentite, di pochi accenti robusti, giunto ormai sui quarantacinque sente il bisogno di rasserenarsi; e qui si rasserena nella rappresentazione di una vita di corte, che si rifletta in tutta la vicenda e di sé la colori.[2] Nudo e scabro, ma non bisogna tuttavia esagerare, e questo senso di morbida eleganza si avverte qua e là anche prima, quasi rivo nascosto. Basti pensare al *Rigoletto*: al prologo, ma anche ad altre parti. La scettica romanza del Duca di Mantova « Questa e quella per me pari sono » non solo piace in se stessa, ma ognuno avverte che costituisce un felicissimo punto di attacco al minuetto che segue. Questo sorge sulle sue ultime note, ne è come la continuazione ideale; senza di esse lo sentiremmo un po' campato in aria. E si veda la lunga scena dell'atto primo, che porterà al rapimento di Gilda. La fine è altamente tragica, con la concitazione ascendente dell'orchestra e le grida disperate di Rigoletto: ma in tutto il resto c'è un tono di commedia e, che più conta, di elegantissima commedia. Brano vario, mutevole e pur sempre così allettante nei suoi tre momenti: in *la bem.*, in *do bem.*,

---

[2] Il libretto di Antonio Somma, come è noto, non è che la riduzione del *Gustavo III* di Eugenio Scribe (musicato nel 1833 dall'Auber), il quale sul fondo storico dell'uccisione di Gustavo III di Svezia a causa di una congiura politica, aveva intessuto una romanzesca storia d'amore: amore ancora innocente tra Gustavo stesso e Amelia moglie del gentiluomo di corte Ankarstroem. Questa, per consiglio di una maga, va nel tetro campo dei giustiziati, alla ricerca di certa erba che dovrebbe liberarla dall'amore; ma ivi l'ha preceduta l'innamorato, che aveva spiato il colloquio delle due donne; ed ivi poi li sorprende il marito, ansioso di salvare il re dai congiurati appostati. Per sfuggire alla morte, il re affida ad Ankarstroem, incognita e velata, la donna, nella quale quest'ultimo riconosce in seguito la propria moglie. Credendo nella colpevolezza dei due, egli pure aderisce allora alla congiura, e Amelia stessa è costretta a tirare a sorte chi debba compiere l'uccisione. Manco a dirlo, tocca ad Ankarstroem, che eseguisce durante un ballo mascherato.

Come si vede, e meglio si vedrebbe entrando in particolari (anche nel lavoro dello Scribe ricorre ad esempio un paggetto, e con lo stesso nome di Oscar) il Somma ha tradotto meglio ancora che imitato, e questa è forse la ragione per cui lasciò anonimo il libretto. Resta da dire che, come la censura non voleva un regicida sulla scena, specie in seguito all'attentato dell'Orsini (14 gennaio '58), così dopo varie discussioni e vicende al brillante re di Svezia il Somma sostituì un oscuro governatore di Boston, Riccardo di Warwich; ma il cambiamento contenutistico nulla toglie musicalmente a quella eleganza di corte sotto il cui segno l'opera era nata.

Il *Ballo in Maschera* andò in scena a Roma, anziché a Napoli come avrebbe dovuto, il 17 febbraio 1859. Per maggiori notizie cfr. l'introduz. di A. Pascolato alla sua raccolta di lettere verdiane, e C. Gatti, *Verdi,* p. 346 sgg.

ed è qui un continuo modulare, in *mi bem.*, che è forse il più suggestivo. Io per me non mi sazio di sentirlo e non esito a considerarlo tra le cose migliori dell'opera: vi sono inflessioni affatto mozartiane. E si vedano in quest'ultima parte gli sforzati sui *la bem.* e sui *do* sincopati, a cui segue subito un fare più rimesso, quasi piccole folate di vento non prima sorte che dileguate. Inezie! ma che significa inezie in arte? Forse l'opera più sconsolatamente cupa è *Il Trovatore*; si pensa a una terra arida e arsa sotto un cielo immoto, tutta irta di torri e di bastioni. Pure anche qui non sarebbe difficile trovare qualche oasi di serenità.

Ma ciò che prima era incidentale, ora nel *Ballo in Maschera* e nelle opere dello stesso periodo, ma sopra a tutto in quella, si fa essenziale: toni più riposati abbondano, si ha una schiarita;[3] e sia pure, non di rado, con forti venature di mestizia, che ad ogni modo non è più dramma ma patetici tà accorata. Ciò si avverte nelle nuove combinazioni armonistiche e strumentali che nell'opera continuamente risuonano e delle quali terranno più appropriato discorso persone del mestiere. Ma ci si guardi poi da spiegazioni volontaristiche e meccanicistiche; non si dica che sono proprio quelle forme a creare effetti, quasi altrettante escogitazioni, sì piuttosto che esse forme costituiscono un felice punto d'incontro con il mutato sentimento del poeta.

E qui ripetiamo di nuovo la nostra domanda: come mai allora quest'opera a cui tanta simpatia abbiamo professato in principio e rinnovato adesso, non può reggere il confronto coi grandi capolavori verdiani, *Rigoletto, Trovatore, Traviata* da una parte, *Aida, Otello, Falstaff*, dall'altra? L'ipotesi che subito bisogna scartare è che l'impedimento nasca da una mancata unità stilistica, da disarmonie interne, come avviene nei mosaici, nei centoni, nelle rappezzature. Tutt'altro! L'opera ha una sua salda coerenza d'intonazione, e sotto questo rispetto si può dire *Un Ballo in Maschera* come si direbbe *Traviata, Aida, Otello*. L'intuizione originaria, la macchia, si dilata e si riflette or più or meno in ogni parte vitale. Da per tutto, nelle note lievi ed aeree (romanze del paggetto Oscar nel I e III atto) come in quelle più molli ed abbandonate (Riccardo ed Amelia) o in quelle ancora di una terribilità tutta fiabesca (la maga Ulrica) si avverte sempre la stessa mano, lo stesso impasto sonoro.[4] Ho riflettuto a lungo su questo particolar sapore

[3] Questo senso di ammorbidimento e di eleganza formale bene avvertiva il Verdi stesso. C'era stato un momento in cui, per le solite beghe della censura, si era pensato di trasportare il soggetto al XII secolo. Ma ecco quel che allora scrisse il musicista al Somma: « Mi pare proprio che il XII secolo sia troppo lontano per il nostro *Gustavo*. È un'epoca così rozza, così brutale, specialmente in quei paesi, che mi pare grave controsenso mettere dei caratteri tagliati alla francese come *Gustavo* ed *Oscar*, ed un dramma così brillante e fatto secondo i costumi dell'epoca nostra. Bisognerebbe trovare un principotto, un duca, un diavolo, sia pure del Nord, che avesse visto un po' di mondo e sentito l'odore della corte di Luigi XIV » (26 novembre 1857). Dove anche è da notare, in questo semicolto, l'efficacia di certi scorci incisivi, che palesano stretti rapporti con le sue frasi musicali.

[4] La « tinta »: il ricercarla, il definirla era per ciascun'opera l'impegno che Verdi considerava maggiore. « Trovata la tinta il più è fatto » (T. Celli, *Un ballo in Maschera* in *Saggi verdiani* di A. Zecchi, p. 60).

linguistico di ogni opera d'arte (qual che si sia il mezzo espressivo) e sempre il fatto mi ha colpito: una frase può essere ripresa tal quale da un'opera precedente, eppure nella nuova compagine la sentiamo diversa. Tuttavia, o io m'inganno, in musica tali caratteri differenziali hanno ancora un più netto spicco.

Gli strappi, nel *Ballo in Maschera,* quelli soltanto che si trovano in ogni lavoro di una certa lena. Così noi non sapremmo riconoscere la temperie caratteristica del nostro melodramma nella romanza di Renato (atto I) « Alla vita che t'arride », dove le nuove forme stilistiche cedono luogo ad un verdianismo generico e di tipo piuttosto arcaizzante, come mostra lo stesso accompagnamento a chitarrone. È una romanza senza volto. Altri esempi potremmo raccogliere sulla fine, quantunque, a dir vero, lì non si tratti sempre di diversità di clima (quadro primo dell'atto III) ma anche di frettolosità di esecuzione (quadro ultimo).

Ma diamo a questo punto una sia pur molto sommaria e imperfetta scorsa all'opera, che servirà se non altro a rinfrescare le conoscenze dei lettori.

A dirci che c'è qualcosa di nuovo nell'aria basterebbe il preludio, non solo coi suoi valori armonici e timbrici, ma anche col suo taglio di snella e signorile eleganza, per cui i vari motivi — gl'iniziali pizzicati dei violini con i rispettivi commenti dell'oboe, dal timbro non dirò più squarciato ma più aperto proprio nel senso in cui si parla di vocali aperte e chiuse, le note più gravi che torneranno poi nel coro, il fugato, il cantabile « La rivedrò nell'estasi » con le varie riprese o accenni di ripresa — appaiono concatenati e serrati in un sol tutto. Suggestivo il cantabile, non tanto nella sua prima forma quanto nella ripresa alla dominante, quando al suono del violoncello e degli armonici dei violini si sostituisce l'onda calda dell'orchestra, nella quale palpita davvero l'anima del romantico protagonista. Ma più suggestivo ancora per noi è il punto in cui al crescendo finale sottentra, preceduta da una pausa accorta, la distensione e il placamento, e le frasi del placamento vengono mormorate in modo sempre più soave. Ma tradiva poi una vera agitazione anche il crescendo? o non rivelava piuttosto una serie di dilettose increspature più o meno intense, che le ultime note hanno infine mirabilmente disciolto?

A lumeggiare per via di antitesi questa serrata compattezza può valere un confronto con la sinfonia della *Forza del Destino* (opera quasi contemporanea e non troppo dissimile per alcuni rispetti) in cui le varie parti ci appaiono slegate o artificiosamente legate.[5]

---

[5] Sappiamo bene che l'opinione corrente è diversa e anzi addirittura opposta: « la sinfonia della *Forza del Destino* è nella comune estimazione, la migliore di Verdi » (MILA, *Il melodramma di Verdi,* p. 132). Ora noi non neghiamo affatto parziali bellezze, anche superbe; basterebbe il motivo « De non m'abbandonare — Pietà di me.... », così fresco, così leggero e mattutino (specie quando è sostenuto dal puro tremulo e i bassi non brontolano al di sotto il tema iniziale), che quasi fantastichiamo di accompagnare con esso il tassesco Rinaldo alla purificazione del Monte Uliveto. Ma ci sembra che tutti i

Il primo quadro è più che altro un quadro di presentazione. È il mattino, e siamo nel palazzo del protagonista, il principe governatore. Questi ancora riposa: « Posa in pace, a' bei sogni ristora, — O Riccardo, il tuo nobile cor ». Comparirà indi a poco, al suono degli ottoni, a ricevere i mattutini saluti e ad ascoltare i postulanti.

Dominano in questo primo quadro i toni leggeri e sorridenti. Vero: traendo occasione da una prossima festa di corte, Riccardo evaderà dalla realtà nel suo sogno: « La rivedrò nell'estasi » ecc. Ma l'atmosfera è segnata piuttosto, qui, dalla romanza del paggetto Oscar in difesa della maga negra, stoltamente accusata di nequizia, e dagli accenti finali di Riccardo stesso quando, arguto e brioso, invita la corte nell'antro di lei, non già per condannare ma per spassersela. Solo insistiamo ancora nel dire che tra il sorriso e l'elegiaca mestizia esiste la più stretta parentela armonistica. Tutta agile grazia la romanza di Oscar, che nei pretesi malefici sente qualcosa che seduce la sua ancora acerba giovinezza; si veda specialmente la frase: « Quando alle belle — Il fin predice.... ». Qualcosa di peritoso, di avventuroso passa davvero nelle note.

E Riccardo: « .... Oggi d'Ulrica — Alla magion v'invito — Ma sotto altro vestito ». La musica si fa di un classicismo carezzevole. Il rude Verdi aveva, da scolaro, studiato a lungo Mozart sotto il Lavigna.

« E tu [al paggetto] m'appronta un abito — Da pescator »: lo stesso effetto di garbatezza. Per non dire del finale « Ogni cura si doni al diletto.... » così suggestivo per quell'aria di gioconda spensieratezza. È un *concertato,* ossia uno di quei pezzi d'assieme in uso specialmente nelle opere, nei quali i vari personaggi hanno ciascuno una sua parte. Verdi li inserisce spesso anche nel *Ballo in Maschera,* giungendo a resultati diversi: talvolta di barocchismo e di pesantezza, come nell'atto II dopo il *quasi allegretto* « Ve' se di notte »; tal altra invece, come qui, suscitando un'armonica impressione complessiva; anche i tenebrosi congiurati non producono stonature, e la loro voce è sommersa nel giubilo universale.

Vi è poi la figurina del giudice accusatore, non molto importante per sé, ma che si presta ad alcune considerazioni. Il Verdi la concepisce umoristicamente, in un motivo che sembra sottolineare l'incesso tronfio e pettoruto, ma che anche può illudere l'inesperto su una certa solennità. Non è insomma il grottesco deformante che subito si fa riconoscere (quale la canzonatura di Geronte nel I atto della pucciniana *Manon,* e più ancora molta musica di Strauss e dei modernissimi) ma un umorismo più dissimulato e diciamo aulico, di cui come più insigne esempio ricordo quello dei *Maestri Cantori,* quando anche nel preludio il musicista si prende spasso di tanta scolastica pedanteria. Ebbene, in ciò mi sembra che la musica valga meglio della parola; la quale ha certamente essa pure tali possibilità, ma le occorre

---

vari procedimenti che legano fra loro motivi così eterogenei, siano una cucitura veramente meccanica. Nel *Ballo in Maschera,* come nella *Traviata* e in altre opere, il preludio si presenta come un tutto organico.

più scaltrezza, più sforzo di ricerca, in quanto non può prescindere dai suoi valori semantici. La musica invece è fluida, trasmutabile, più adatta a un'iniziale ambiguità di tono, che tosto si sveli.

Più vasto e complesso il panorama musicale del secondo quadro. Basti dire che siamo nell'antro stesso della maga e vi è tutta una variopinta folla di popolani che attende responsi, ai quali si mescolano il conte e i cortigiani travestiti. La musica si fa di una levità sorridente, che è insieme vivacità pittorica. Di questo pittoresco partecipa, mi sembra, anche la romanza iniziale della maga: « Re dell'abisso affrettati »[6] terribile sì, ma di una terribilità che si scioglie nella fiaba. Da notare che qui si ottengono effetti, diciamo così, veristici con mezzi affatto ortodossi. Si tratta di quel verismo che ogni artista autentico ha in sé, e che aveva anche il vecchio Aristofane.

Tutto questo fintanto che non si bussa alla porta da un servo di Amelia: la sua signora è là che attende una consultazione; naturalmente vuol essere liberata dalle pene d'amore. Allora la musica si fa più mossa, più patetica; e subito te lo dice l'allegretto agitato in *mi minore,* che sarà nella scena come il leit-motiv della donna; ma, ripeto ancora una volta, senza sbalzi armonici, senza strappi da ciò che era prima. Il conte è in disparte che ascolta la confessione, e commenta: e ne nascono quegli effetti musicali complessi, ai quali si abbandona il Verdi di questo periodo di inoltrata maturità. Amelia (vedi nota 2) dovrà nel cuore della notte raccogliere la famosa erba nel campo dei giustiziati. « Della città all'occaso, — Là dove al tetro lato — Batte la luna pallida »: aria che nella sua riposatezza narrativa è un gioiello di finezza,[7] e più morbida e più calda si fa sulla fine per gli effetti armonici. La dama agghiaccia: « Consentimi, Signore — Virtù ch'io lavi il core.... ». Frase ampia verdiana, che ha come uno slancio di preghiera, potenziata anche dal fatto che vi è costruito un terzetto. Col rientrare del coro « Su profetessa.... » il patetico e il brioso maggiormente s'intrecciano.

Ma è inutile seguire passo passo. Solo non possiamo non notare la levità aerea di « È scherzo ed è follia » (quando il conte deride la credulità dei presenti per l'infausto responso ricevuto): specialmente l'ultima volta con la cadenza d'inganno e l'accenno ritmico dell'inizio. Il quintetto diviene allora più fluido, più dolce, come sempre avviene in quest'opera a mano a mano che ci si avvicina alla chiusa del pezzo. Il trionfale inno finale ha una funzione puramente decorativa.

Atto II. Amelia si accinge alla paurosa impresa; e il patetico (vedi anche il breve ma intenso preludio) si fa cupa elegia. Vi è una sapienza orchestrale consumata, come ormai possiamo aspettarci dal Verdi. Torneremo

---

[6] « È curioso a notarsi che nel *Gustavo III* [come si è detto, di Auber] e nel *Ballo in Maschera* la invocazione della strega è nella medesima tonalità in *do minore* » (PASCOLATO, *op. cit.*, p. 32 in nota).

[7] L'ispirazione musicale fu felice anche perché le parole erano piaciute: « Va bene assai questa poesia.... Bene la scena tra Amelia e la strega. Bellissima la strofa ' Della città all'occaso ' » (lettera 6 novembre '57 riportata dal Pascolato).

sopra questo brano nella parte conclusiva, per indicarne la vera essenza; qui piace notare, in mezzo a tale cupezza di tinte, alcune poche frasi serenatrici, che rompono d'improvviso e tanto più colpiscono per il contrasto: « Quando la morte mia — Il mio dover tal è » ecc., e, mirabile nel suo slancio ascendente, « Deh, mi reggi, m'aita, o Signor » anticipata dall'orchestra e poi ripresa dalla voce (mentre nel preludio s'era di nuovo udita l'altra fervida preghiera « Virtù ch'io lavi il core » che conosciamo fino dal I atto). E come dimenticare il meraviglioso andantino in *fa minore* « Ma dall'arido stelo divulsa », malinconico questo e non serenatore, e pur pieno di una sua incantevole grazia? Vedi anche gli ornamenti contrappuntistici. Il *Ballo in Maschera* è tutto qui, in questa preziosa raffinatezza, ora lieta e ora dolente.

Nella scena seconda il duetto d'amore (neanche a dirlo, Riccardo aspettava l'amata). Duetto vario, dove ci sono cose che subito conquidono ed altre che piacciono meno. Non finisce di piacere, ad esempio, il *dolcissimo* « Ah, qual soave brivido — L'acceso petto irrora », accompagnato dall'arpa: brano che sentiamo un po' volgaruccio, di quella volgarità che il Verdi non può mai scansare del tutto, a meno che non si tratti del *Falstaff*. Ma come rapisce invece l'*allegretto sostenuto* « Non sai tu che se l'anima mia ». Qualcosa di snello e di nitido ti sta davanti, e l'orecchio è accarezzato di continuo da combinazioni armoniche. Tutt'altro che indifferente anche la sequenza di terzine preparatorie.

Scena terza. I congiurati occupano i monti dintorno, e il fido Renato viene a darne l'avviso, con quale consolazione degli amanti è facile pensare. Questa scena a tre s'impernia su quell'indovinatissimo *allegretto mosso* che, pur passando per varie tonalità, fa sempre udire il suo ritmo fino a « Amico, gelosa t'affido una cura ». Ma nella comunanza del motivo bene si delineano i caratteri. Così, mentre le note di Renato hanno una fluidità quasi narrativa, quelle dei due amanti infelici hanno di solito un'ombreggiatura di mestizia, resa o da modulazioni o passaggi in minore, o da accordi di settima diminuita. Non è artificio, ma fresca, geniale intuizione. Riccardo acconsentirà a fuggire solo se l'altro condurrà la donna, velata, in città. E la sospensione dell'animo tutta si avverte nel cromatismo: « Promettimi, giura ecc. ».

Ma più suggestivo ancora è il seguente terzetto: « Odi tu come suonano cupi.... » « Fuggi, fuggi: per l'orrida via.... ». Rimorso della colpa? ignoto terrore? Non vogliamo esser contenutisti e non precisiamo; solo diciamo che un incubo si addensa veramente in quel rapido ritmo ansante di 6/8. Pure non ci sarà anche qualcosa, non dirò di compiaciuto, ma almeno di insistente? È un punto che riprenderemo nella conclusione.

In cambio dell'odiato principe con una sua amante, i congiurati scoprono finalmente, in quel luogo e a quell'ora, un marito e una moglie; e la tragedia si muta in commedia. Pagina di fine umorismo, non propriamente gaio, ma canzonatorio e tagliente: « Ve' se di notte qui con la sposa.... ». Il Verdi di questo tempo ha bene appreso l'arte del sorriso. A un certo punto l'orchestra tace, e solo si ode, sempre più vanente, il coro delle voci che si

allontanano, in un ripetuto giuoco di dominante e di tonica. Il musicista non ha voluto rinunziare a godersi questo momento di pura vocalità, ad inseguire questa moribonda eco. Poi, dopo il *morendo* delle voci, gli sforzati degli accordi orchestrali; ché vanisce il canto, ma insieme anche si conclude l'atto. È come una doppia fine. L'arte si alimenta di contrasti.

Il III atto comincia con un serrato dialogo tra Renato ed Amelia: « A tal colpa è nullo il pianto, — Non la terge e non la scusa.... Sangue vuolsi, e tu morrai ». Amelia: « Ma se reo se reo soltanto — È l'indizio che m'accusa! ». Chi campeggia in questo serrato dialogo è la donna. La sua frase musicale, con mutate parole, ascende sempre più chiara e limpida per diverse tonalità, per distendersi infine più ampiamente in *mi maggiore*. Quelle implorazioni di Amelia sono quanto mai suggestive, hanno qualcosa di malioso. Si ripensa alla shakespeariana Desdemona quando implora ancora un giorno di vita.

Preceduta dal suono di un violoncello, ecco poi l'aria: « Morrò, ma prima in grazia — Deh! mi concedi almeno — L'unico figlio mio — Avvincere al mio seno ». Il buon Somma regala a questo punto un figlio ad Amelia, contro ogni premessa estetica del personaggio. Ma per goffo che sia, l'espediente ha valore di suggerimento catartico dopo il precedente dialogo affannoso. E il Verdi ne approfitta mirabilmente. È una delle cose più belle e soprattutto più caratteristiche della nostra opera. E opportunamente si riodono le note della seconda parte « Morrò, ma queste viscere », quando la donna ha ottenuto la grazia. Quelle note compongono la sua atmosfera, di lei che tristemente si allontana. Rimasto solo, il marito effonde la sua disperazione: « Eri tu che macchiavi quell'anima.... ».

Dopo di che s'inizia una zona piuttosto grigia. Preceduti dal *fugato*, il loro motivo, entrano Samuele e Tom per abboccarsi con Renato, passato ormai dalla loro parte. Una scena da catilinari. Le tinte fosche non sono certamente estranee alla musa verdiana, ma qui non le sentiamo genuine: i congiurati non parlano alla sua mente come un amore contrastato o come un essere deforme e nobile insieme: restano un puro dato esterno. Di qui appunto « Dunque l'onta di tutti sol una » cantata dai tre con quelle sorde strappate dell'accompagnamento (timpani, contrabbassi, arpa ecc.). E si veda la volgarissima battuta orchestrale dopo « Su quel capo esecrato cadrà ». Anche in mezzo ai delicati ricami e trapunti di quest'opera, Verdi non sa dimenticare del tutto le esperienze bandistiche della sua adolescenza.

Un qualche effetto di snervante attesa si ha nelle progressioni ascendenti che accompagnano la preparazione dell'urna, mentre Samuele scrive i nomi dei tre votati all'omicidio. Ma veramente sollevati non ci sentiamo che quando il caro paggetto torna e di nuovo fa udire le sue note, quasi ad un alito di aria fresca dopo una giornata immota e plumbea. Dinanzi a frasi come « Alle danze questa sera — Se gradite con lo sposo » ecc. con quel delizioso moto contrario, si prova solo il rammarico di non poter trascrivere direttamente e di doversi contentare di fredde sillabe. Il miraggio notturno

già s'intravede in grazia di poche note. Bello è anche il duetto in minore fra Amelia (« Ed io medesma ») e Renato (« Là fra le danze esanime »); segue poi un lungo concertato.

Non molto aggiunge alla pateticità accorata di Riccardo che già conosciamo (« La rivedrò nell'estasi »), il suo soliloquio — da considerarsi quasi un intermezzo — durante l'attesa del paggetto che deve tornare dalla casa di Renato.

Ed eccoci all'ultimo quadro, alle danze, e in mezzo alle danze, al delitto. Dove è da notare un riuscito quanto difficile accordo fra due manifestazioni diverse: in quanto il duetto tra gli amanti, lei che esorta a fuggire, lui che vuol godere gli ultimi istanti di ebbrezza, si ritma al suono di una mazurca, acquistando in languida tenerezza anziché contaminarsi di volgarità. Lo stesso procedimento che terrà poi, mutatis mutandis, il Catalani della *Wally,* durante quella danza del bacio (atto II) che gli sarà cagione di lungo e tormentoso travaglio.

Ma più che il duetto è ancora il paggetto Oscar a interessarci. Questa poteva riuscire mera figura ornamentale, ed è invece di primissimo piano.[8] Alludo a quando egli, avuto sentor del pericolo, ricusa arguto di indicare l'abito del suo signore, sia pure ad un Renato: « Saper vorreste di che si veste.... ». Il motivo ci viene innanzi con una vaga reminiscenza di melica settecentesca, così dai primi accordi fino alla languidetta modulazione a *si minore,* e da questa fino ai carezzevoli indugi sul *re*: indubbiamente alla mente del Verdi risonavano arie antiche. Non è una stonatura, è piuttosto un felice arricchimento di tutta la gamma di Oscar.

Dopo la catastrofe ci sembra non resti nulla che accusi una necessità veramente estetica, ma tutto abbia piuttosto valore di un finale teatrale.

* * *

Tale la struttura interna del nostro melodramma. Pure, non ostante questa unità di linguaggio e omogeneità d'impasto, come già abbiamo lasciato intravedere, il *Ballo in Maschera* non ci rinnova la commozione estetica (estetica, si badi, non sentimentale o preziosamente sentimentale) che

---

[8] Si veda invece quel che si diceva del paggio nella *Gazzetta Musicale* all'indomani della prima rappresentazione scaligera dell'8 gennaio '62: « Il paggetto, che un perfido critico disse assai bene ' il paggetto seccatore ', è il vero guastamestieri dell'opera: si caccia da per tutto colle gambe sottili e il nasino all'aria: ciancia, stona, strilla e non cava un ragno da un buco ». Che i contemporanei abbiano mal giudicato opere di valore è cosa che non meraviglia nessuno; ma tali giudizi sballati sono stati di gran lunga più frequenti per ciò che si attiene alla musica: moltissimi i capolavori a cui la critica militante e non militante fece il viso dell'arme. Spiegare il fatto con rivalità di indirizzi e di scuole sarebbe insufficiente: bisogna pensare invece ad una preparazione metodologica minore da porsi in relazione con una più scarsa educazione umanistico-filosofica. E da ciò deriva anzi per noi la stessa virulenza di quelle rivalità scolastiche.

ci dànno altre opere, sia pure orchestralmente assai più povere: e penso specialmente a *La Traviata,* per citarne una in cui la femminilità trafitta occupa ugualmente un posto cospicuo. Amelia non ci parla come Violetta. Semplicissimo il linguaggio di quest'ultima; pure tutto ci dice la sua passione e più ancora il suo strazio profondo. Non parlo dei famosi preludi, che pur ci toccano fino dai primi accordi, e nemmeno delle tante desolate melodie,[9] ma basterebbero certi repentini sussulti dell'accompagnamento che meriterebbero secondo noi uno studio speciale. Non il pomposo Hugo, ma lo scabro Verdi ha scritto davvero la storia di una « miserabile ».

Opera non di estrema semplicità, ma culta e complessa è l'*Aida*; pure quella cultura ha dato vita ad un dramma ugualmente intenso, se anche così diverso. Ricordiamo ad esempio solo il III atto e il primo quadro del IV.

Invece nel *Ballo in Maschera* si agisce in superficie più che in profondità. Il musicista non è del tutto preso dal suo soggetto. Quel raffinato ambiente di corte seduce più che altro la sua immaginazione: egli s'incanta a contemplare meraviglie a lui insuete. E se di commedia si vuol parlare, ben altrimenti avverrà nella commedia del *Falstaff,* veramente universale. Il *Ballo in Maschera* è di sapore prevalentemente « letterario »; la coerenza linguistica e stilistica è quella di una novella accorta, fra sentimentale e avventurosa, che un uomo di superiore intelligenza ci viene narrando; il tono è estetistico più ancora che estetico. Il nostro melodramma somiglia un po' a una di quelle creature piene di fragile grazia, che noi non chiediamo se non di viziare; chiudiamo gli occhi ai difetti, un solo accento basta a persuaderci in loro favore.

Ma la coscienza critica può essere addormentata, non abolita; e giunge il momento in cui i limiti si mostrano e la verità s'impone. Pure anche allora non cessiamo di sentirne il fascino.[10] E bene a ragione; non solo perché si tratta sempre di « letteratura » garbata e di ottimo gusto, ma anche perché oasi di schietta poesia non mancano, e il dubitarne sarebbe ingenuo. Vorremmo ad esempio negare la bellezza di « Eri tu che macchiavi quell'anima »? Non parlo della prima parte: quella è sacra all'odio, e l'opera non è « una vendetta in dominio ».[11] Perciò Renato, lo sentiamo un po' fuori della com-

---

[9] Pagine di una mirabile freschezza ha scritto il Mila su quest'opera; e stralciamo da esse il brano che segue: « L'andantino *cantabile* (« Dite alla giovane.... ») è la frase vocale più perfetta che si possa immaginare: chi vuol negare a Verdi la specifica grandezza musicale sarebbe ben imbarazzato a presentare un'altra melodia dal contorno così stranamente originale e così intensamente espressiva e perfettamente modellata sulle parole: la frase « cui resta un unico raggio di bene » è uno di quei miracoli dove l'Arte sfolgora in tutta la sua purezza e nella sua vera ingenuità.... A contatto di questo canto che parla, piange ed implora, anche quel fantoccio di Germont trova accenti toccanti » (Mila, *op. cit.*, p. 122).

[10] Avvalora le nostre parole il fatto che proprio questa fu l'ultima opera diretta da Toscanini, e registrata ai primi del '54 alla Carnegie Hall di New York, quasi a chiusura della sua gloriosa carriera. Così d'ora innanzi il *Ballo in Maschera* sarà legato al nome di uno dei massimi direttori d'orchestra dei nostri tempi.

[11] Uno dei vari titoli doveva infatti essere questo, e si sarebbe così accentuata la nota truce; il titolo attuale risponde meglio all'essenza dell'opera, cioè alla sua raffinata e tenera eleganza.

pagine, non troppo lontano dai congiurati Samuele e Tom. Parlo della seconda, nella quale la nostalgia dei perduti beni trova la sua più potente affermazione: « O dolcezze perdute! O memorie.... ». Con mezzi semplicissimi, i più semplici che si possano immaginare (due flauti ed un'arpa), una vera risonanza cosmica. Sono i tiri che questi melodisti sanno giocare al cuore umano. Bella anche l'aria di Amelia « Morrò, ma prima in grazia »; se non che qui già s'intravedono i limiti dell'opera, ossia gli effetti, gli artifici dell'immaginazione, nei tripli ritardi e nella cadenza: « Che mai più, mai più non vedrà ».

Lo stesso valga per il cosiddetto « *Miserere* » di Amelia: dove cose felici, che certamente non mancano, sono avvolte in certa atmosfera di teatralità: sola, di notte, nel campo dei giustiziati, Amelia rabbrividisce, ma anche ascolta il proprio rabbrividire; più tardi proverà rimorso del suo colpevole amore, ma anche sfaccetterà e carezzerà un poco il proprio rimorso. Anche nel *Ballo in Maschera* la musica di questo grande tende spesso all'universale poetico; pure qualcosa l'arresta a mezza via.

Ma il nostro melodramma ha, oltre a quanto abbiamo detto, un significato più vastamente storico, che non dobbiamo lasciarci sfuggire. Significato di attesa, di ricerca, di assaggi, prima che l'autore si levi a nuove superbe creazioni; e quest'ufficio ha in comune con tutte le altre opere del medesimo periodo, che è invero un periodo assai lungo. *Simon Boccanegra* (1857), *Un Ballo in Maschera* ('59), *La forza del destino* ('62), *Don Carlos* ('67) sono tutti lavori lontani, per ragioni diverse, dalla perfezione artistica: un po' epidermico questo nostro, non fusi o mal fusi gli ultimi due, non esente da effetti talvolta strani e peregrini il primo. Eppure occorreva passare attraverso queste molteplici esperienze, per rinnovarsi in quell'autentico capolavoro che è l'*Aida*, e dall'*Aida* pervenire poi all'*Otello* e al *Falstaff*.

Se ora affisiamo l'occhio sulla figura complessiva di Verdi, ciò che ci colpisce non è tanto la sua grandezza, quanto la ricchezza e quasi la inesauribilità del suo svolgimento. Altri è forse più grande di lui, che pure così spesso ci soggioga; ma nessuno ha saputo come lui di continuo rinnovarsi. Si pensa ad una via prolungata all'infinito; e tutta egli l'ha percorsa, una tappa dopo l'altra. Bene potrebbe adattare a se stesso il carducciano:

Per monti e piani ho viaggiato tanto.

Mai però potrebbe aggiungere ciò che segue dipoi:

Io sono stanco, e vorrei riposare.

La stanchezza gli era ignota, e lo dimostrò ottantenne col *Falstaff*.

Questo ci sfuggiva, o non volevamo considerare, ai tempi della giovanile infatuazione wagneriana, quando la famosa polemica imperniata sui due grandi nomi mandava gli ultimi guizzi, o meglio sopravviveva ormai in un muto sussiego dei dotti verso il musicista di Busseto; ma bene lo avvertiamo

e lo sentiamo adesso, con una specie di tardivo rimorso e di volontà riparatrice; ché Verdi, quando si sia veramente penetrato, è un poeta che suscita non solo la nostra ammirazione, ma il nostro affetto, quell'umano e caldo affetto che egli stesso ha riversato su tante sue creature.*

RICCARDO RUGANI

---

* Tra le opere consultate mi piace ricordare:

Re Lear e Ballo in Maschera, Città di Castello 1913. Contiene una serie di lettere del Verdi ad Antonio Somma, raccolte da A. Pascolato, dalle quali emerge come il musicista prenda parte attivissima, con suggerimenti e correzioni, alla composizione del libretto, tanto che in ultimo ben può dire « il nostro libretto ».

C. GATTI, *Verdi*, Milano 1931. Vasto lavoro biografico ed esplorativo, diligentissimo come l'insigne erudito può darne. Non molto ricche ci sembrano tuttavia le pagine critiche sulla nostra opera.

G. RONCAGLIA, *Verdi*, Napoli 1914. È un saggio di interpretazione estetica ed ha pregi analitici non comuni; tuttavia mi sembra che lasci a desiderare quanto ad una complessiva visione organica. Farraginoso il discorso introduttivo di A. Galletti sui librettisti italiani.

Ma l'opera che di gran lunga s'inalza sulle altre è: M. MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari 1933. Spesso si metaforeggia e anche talvolta si conversa; pure, a tacere dei rilievi tecnici in cui egli è maestro, le tappe indicate sono quelle. Come dimenticare ad esempio l'affermazione che l'Aida è situata « nel punto decisivo di un'evoluzione, di una crisi stilistica, là dove non è nero ancora e il bianco muore »? Ed ottimamente il *Ballo in Maschera* è inquadrato nel capitolo sull'umorismo, quando sul labbro dell'austero Verdi spunta finalmente il sorriso.

Vedi anche l'articolo di T. CELLI, *Un Ballo in Maschera* nella collana dei *Saggi Verdiani* editi per il cinquantenario della morte a cura di A. Zecchi, Bologna 1951. Analizza con finezza i precedenti musicali generalmente tedeschi che il Verdi avrebbe utilizzati nell'opera, ma ricreandoli.

Infine F. FLORA, *L'orma dei passi spietati*, in *La Scala*, 15 febbraio 1952. Vi si toglie la difesa dei libretti verdiani, imprecisi quanto si vuole, ma di quella imprecisione che pur favorisce spunti ed estri musicali, e quindi in definitiva rispondenti allo scopo.

LA PEDAGOGIA DI MAKARENKO

1. La pedagogia di Makarenko e la critica.

Dopo la pubblicazione integrale delle opere di Anton Semionovic Makarenko nell'Unione sovietica e le traduzioni che sono state fatte delle più importanti di esse nelle principali lingue europee, il valore di questo singolare educatore non è più messo in discussione.

Le esperienze narrate nei due volumi, *Poema pedagogico* e *Bandiere sulle torri* costituiscono un fatto così importante che possono servire di esempio, anzi di lievito, ad ogni impresa educativa anche se in se stesse irripetibili. Quello di cui oggi si discute è il posto che la teoria di Makarenko può avere nella pedagogia sovietica e in quella mondiale. Quanto dell'opera pratica e teorica di Makarenko è legata alle particolari condizioni in cui egli dovette agire e quanto corrisponde invece a principî che si possono inserire nella linea scientifica della pedagogia contemporanea sia come elemento di polemica e sia come elemento costruttivo?

« Nel dare un giudizio di insieme su Makarenko — mette in guardia Lucio Lombardo-Radice — è possibile cadere in due opposti errori. Si può commettere l'errore di considerare Makarenko come l'ideatore di un 'sistema pedagogico' personale.... si può commettere l'errore opposto: quello di ridurre tutta la pedagogia sovietica al pensiero di Makarenko. Noi pensiamo che Anton Semionovic Makarenko si possa definire come la più forte e la più ricca personalità della scuola e della pedagogia sovietica nella sua prima fase di sviluppo.[1]

Credo che questo giudizio possa essere accettato; non rimane che trarre da un esame dell'opera di Makarenko gli elementi per stabilire in che misura essa abbia inciso sulla pedagogia sovietica e quali legami possa avere con quella europea. E prima di tutto occorre dare un'interpretazione esatta di quello che va sotto il nome di *praticismo* makarenkiano. L'etichetta di *pratico* è stata facilmente attribuita al Makarenko per la stessa modesta definizione che egli dà del proprio lavoro e per la posizione polemica che egli assume verso i teorici di professione che egli accomuna sotto il titolo di « pedagogisti dell'Olimpo ».

Nell'attività di Makarenko occorre distinguere due fasi principali: una più conosciuta che è quella dell'organizzazione dei due collettivi: la colonia

---

1 Lucio Lombardo-Radice, *A. S. Makarenko*, in « Scuola e pedagogia nell'U.R.S.S. » a cura dell'Associazione Italia-Urss, atti del Convegno di Siena, 1951, pp. 46-47.

Gorki e la colonia Dzerginskji, in cui prevale l'aspetto pratico; una seconda che si inizia con i primi capitoli del romanzo *Poema pedagogico,* nel 1925, e si intensifica dopo l'anno 1934, fino alla morte del pedagogista (1939) ed è caratterizzata dallo sforzo di dare organicità anche teorica ai principî pedagogici e divulgarli con conferenze, articoli, scene e racconti.

Un periodo di intensa attività pratica, dunque, nel quale hanno il sopravvento alcuni elementi della personalità del Makarenko, quelli che rivelano le sue eccezionali capacità di educatore; e un periodo di ripensamento in cui i motivi e le teorie sono posti in luce, rielaborati con maggiore consapevolezza scientifica. Carattere comune ai due periodi appare però l'esigenza di sfuggire nel tempo stesso alle astrattezze dottrinali e ai pericoli di un facile empirismo.

Nonostante che egli stesso ami considerarsi soprattutto un buon « pratico » dell'educazione Makarenko accoglie con ironia questa definizione quando gli viene dai pedagogisti dell'« Olimpo »: « .... Per sottolineare la mia vera natura — scrive — taluno diceva: Makarenko è un buon pratico, ma è poco ferrato nella teoria ».[2]

Il Kaminski, ribadisce questa definizione: « Nonostante che nelle sue opere si incontrino considerazioni pedagogiche di carattere teorico non si deve in alcun modo considerare Makarenko come un teorico dell'educazione. La pedagogia di Makarenko non è teoretica, è vissuta. Essa nacque dalla pratica educativa, in mezzo alla tempesta, dal caos dei sentimenti, delle speranze, delle aspettative; subì più d'una volta sconfitte visibili, conseguì spesso esplicite vittorie. Ma tutto ciò nella vita pratica! Se, dunque, anche Makarenko qua e là teorizza, ciò fa per interpretare la pratica educativa e non già che voglia innalzare un armonico edificio di costruzioni concettuali, attinte dalle scienze pedagogiche ».[3]

Credo, in realtà, che nessuno interpreterebbe esattamente l'attività di Makarenko volendolo inserire in quell'« Olimpo pedagogico » che egli riguardava con tanto divertita ironia; ma sarebbe ingiusto non considerare che la stessa organicità e razionalità della sua opera rivelano una così chiara consapevolezza e una così logica coordinazione dei mezzi e dei fini che forse non è lecito attribuirle solo alle felici intuizioni che gli erano suggerite dalle situazioni stesse che doveva superare.

Il fatto che Makarenko abbia concluso alcune sue meditazioni sul processo educativo con l'esortazione: « Nessun sistema può essere raccomandato come stabile, come fisso, giacché la pedagogia è la scienza più dialettica, più mobile, più complessa e più eterogenea » non è così dimostrativo come il Kaminski vuol pensare di un disinteresse totale del Makarenko per i problemi della teoria educativa.

---

[2] MAKARENKO, *Poema pedagogico,* trad. L. Laghezza, Edizioni Rinascita, Roma, 1952, p. 521.

[3] A. KAMINSKI, *La pedagogia sovietica e A. Makarenko,* Casa editrice Avio, Roma, 1952, p. 81.

Il periodo di netta prevalenza della pratica sulla teoria, se vi fu, rimase nell'opera dell'educatore limitato al 1925: ma non appena egli iniziò la narrazione delle sue esperienze, si iniziò anche il suo approfondimento critico e la ricerca di una chiarezza scientifica che dette vigore alla sua polemica e coerenza alle sue osservazioni.

Il Balabanovic sembra aver meglio inquadrato l'opera del Makarenko con le seguenti parole: « Il segreto della vitalità della pedagogia di Makarenko consiste nel fatto che egli è stato capace di collegare profonde ed importanti teorie alla pratica quotidiana dell'educazione. Presentando non un elenco di ricette buone per tutti i casi ma pensando profondamente al sistema di organizzazione di un collettivo, egli si appella alla massima flessibilità, alla dialettica della 'tecnica pedagogica'. Ecco perché le teorie di Makarenko nate dalle leggi dell'educazione di una società socialista, si presentano non come uno schema astratto ma come una teoria profondamente vitale.[4] Che poi la presenza del Makarenko nel pensiero pedagogico moderno sia di grande importanza è dimostrato non soltanto da queste discussioni, ma dalla ricchezza dei problemi e delle suggestioni che essa ha suscitato dovunque, sia da parte dei seguaci e sia da parte degli avversari. La sua impostazione del fatto educativo ha rimesso in discussione tutta la pedagogia contemporanea ed ha costretto alla revisione di molte correnti pedagogiche considerate all'avanguardia del movimento educativo democratico.

Né questo intenso agitarsi di problemi è dovuto soltanto alla foga polemica con la quale Makarenko ha investito i sistemi della *pedologia* da una parte e quelli della *scuola libera* dall'altra. Egli ha saputo opporre agli uni e agli altri un concetto costruttivo, nuovo, perfettamente organico e conseguente. « Gli specialisti nel campo storico e teorico della pedagogia sovietica — scrive il Balabanovic — dedicano e dedicheranno al sistema delle idee pedagogiche di Makarenko più di una ricerca. Vogliamo qui accennare soltanto alcuni problemi basilari elaborati da Makarenko e che testimoniano della sua larghezza di interessi: l'insegnamento del collettivo, il problema della disciplina socialista, del lavoro, la questione dello 'stile', del 'tono', della 'tradizione', dell''onore', il problema del pedagogo e del collettivo pedagogico, dell'educazione morale. Tutte queste ad altre che non possiamo enumerare, sono per Makarenko le componenti del problema centrale dell'educazione comunista» (*op. cit.* p. 171).

Se sulla definizione di Makarenko come *pratico* dell'educazione vi sono contrasti, tutti gli studiosi sembrano essere invece d'accordo sul carattere *socialista* della sua pedagogia.

« Cercando noi una definizione precisa della pedagogia di Makarenko, noi dovremmo affermare che essa rientra nella grande corrente della *pedagogia sociale* » — scrive il Kaminski — « Prima di tutto, essa mira alla preparazione dei nuovi membri della società sovietica; e siccome le nuove e gio-

---

[4] A. Balabanovic, *Makarenko*, Mosca, 1951, pp. 169-70.

vani generazioni sono considerate e trattate quale fattore della rivoluzione universale, la pedagogia di Makarenko è lo strumento per la *ricostruzione sociale e per la costruzione dello Stato* ». *Op. cit.*, p. 80).

Il Balabanovic con maggiore profondità definisce così il carattere della pedagogia makarenkiana: « Tutte le direttive di Makarenko sono rivolte a questo scopo principale: all'unità della coscienza e condotta comunista »; e precisa: « Il sistema pedagogico di Makarenko si distingue da qualsiasi sistema di educazione borghese. Le opere di Makarenko non sono un semplice miglioramento delle teorie esistenti prima di lui, ma un nuovo gradino nello sviluppo della scienza dell'educazione ». (*Op. cit.*, p. 171).

V. Gmurman nell'articolo intitolato « La pedagogia sovietica e A. S. Makarenko » riporta il giudizio che lo stesso Makarenko dà della propria opera: « Ho voluto dimostrare che la vera pedagogia è quella che ripete la pedagogia di tutta la nostra società ». In queste parole è magnificamente espressa la logica di tutta l'opera pedagogica di A. S. Makarenko. Le sue opere dimostrano come gli scopi, il contenuto, i metodi dell'educazione socialista siano determinati dal carattere della società sovietica. Ed ecco un chiarimento: « Se la proprietà privata e il capitale allontanano inevitabilmente gli uomini l'un all'altro.... la proprietà collettiva e il lavoro li avvicinano in modo altrettanto inevitabile » — dice Stalin —. « Di conseguenza, nella natura economica della nostra società sovietica troviamo in ultima analisi la necessità e la possibilità dell'educazione del collettivo ».[5]

Le citazioni si potrebbero moltiplicare: ma è forse più interessante vedere come pedagogisti italiani di varia tendenza abbiano interpretato il carattere della pedagogia di Makarenko.

Le posizioni più interessanti sono quelle dei cattolici da una parte e dei democratici liberali dall'altra. I primi, trascurando l'impostazione ideologica del Makarenko o negando addirittura la sua ortodossia politica, approvano nel suo sistema quel certo rigorismo disciplinare (ad esempio il sistema dei castighi) che può portar acque alla loro particolare pedagogia; i secondi non riconoscono la conciliazione tra libertà dell'individuo e interessi sociali che il Makarenko ha realizzato nei suoi collettivi.

Il contrasto tra Makarenko e i nostri pedagogisti democratico-liberali è appunto nel concetto di socialità. Secondo Makarenko la educazione socialista non può prescindere dalla realtà politica in cui si svolge; secondo gli altri, ogni influenza politica corrompe il fatto educativo.

Lamberto Borghi vede nel sistema di Makarenko un'opposizione tra collettivo e individuo con una sopraffazione dell'individuo da parte del collettivo. Il Borghi è uno strenuo difensore della educazione alla socialità, ma vuol perseguirla attraverso la creazione di un ambiente scolastico nel quale gli elementi della vera vita sociale agiscano attraverso un filtro purificatore. Henri Wallon nella sua prefazione al saggio di madame Seclet Riou su *Les*

---

[5] « Rassegna sovietica », ottobre-novembre 1951, p. 36.

methodes d'enseignement en U.R.S.S. definisce esplicitamente questa posizione: « Dans le domaine de l'éducation, il est constant, par exemple, de donner comme inconciliables l'éducation des enfants et la politique; elles devraient-dit-on-être tenues hermétiquement closes l'une sur l'autre.... ».

Proprio questa inconciliabilità è alla base delle riserve del Borghi: « Non c'è oggi nessun serio studioso di problemi psico-pedagogici — egli scrive — che dubiti che uno dei fini più alti dell'educazione sia la formazione nei fanciulli della capacità di identificarsi positivamente cogli altri, di collaborare con essi, di coglierne l'intimo »; e che « tutto lo sviluppo delle attitudini proprie di ciascun individuo » debba « essere rivolto a far sì che egli ponga al servizio *degli altri* le doti così acquisite.... Educazione all'individualità ed educazione alla socialità coincidono. L'educazione è pertanto continua ricerca di una forma di convivenza in cui l'individuo non è sacrificato al collettivo né la vita sociale è sacrificata all'individuo, nella ricerca di un rapporto di spontanea collaborazione fra gli uomini, di una continua costruzione di vincoli sociali liberamente voluti e sostenuti.... Dovunque c'è costrizione di tali vincoli, l'educazione soffre e società e individuo entrano in un rapporto antagonistico ».[6]

Una partecipazione diretta della scuola agli ideali e alle manifestazioni sociali, non filtrata e schermata da opportuni accorgimenti pedagogici, è secondo il Borghi lesiva della libertà individuale. Una interazione tra società e scuola mantiene il suo giusto equilibrio soltanto quando la scuola funziona da « crogiuolo » nel quale si decantino contrasti, lotte, polemiche che costituiscono il carattere della vita sociale e politica. Il Makarenko invece, secondo le parole del Gmurman « dimostra che le condizioni e le esigenze reali dello sviluppo della società sovietica dettano la via e il contenuto dell'educazione della nostra gioventù ». Il Borghi interpretando quel « dettano » più come « *impongono* » che come « *ispirano* » conclude che: « .... L'ideale della pedagogia sovietica.... è quello di una subordinazione della scuola alla società e non di una loro interazione ».

Sarebbe facile dimostrare con argomenti che sono ormai divenuti comuni che ogni tipo di società ha sempre ricercato il tipo di scuola perfettamente rispondente alla politica della classe dirigente anche quando l'azione educativa si è camuffata dietro ideali diversi: che una scuola tanto più è diretta dall'alto quanto meno consapevole è il popolo di questa direzione: e che soltanto in una società senza classi la scuola si libera finalmente di ogni carattere di parte. « L'educazione — sostiene il Borghi — non deve mai essere subordinata agli interessi di una determinata comunità esistente, intesa a rafforzarne gli istituti, a inculcarne i modi negli animi dei giovani; essa, anche quando, come avviene sempre, nasce nel seno di una determinata vita di comunità, deve selezionarne i modi, purificarli, portarli davanti al tribunale della coscienza severa che dei rapporti umani si stabilisce nella

[6] L. Borghi « Il pensiero ped. ital. nei suoi rapporti colle maggiori correnti ped. del mondo contemporaneo: « Scuola e città », novembre 1952, p. 377.

scuola, che è il crogiuolo di una vita umana ispirata all'esigenza di una libera socialità ». (*art. cit.*).

Noi pensiamo che questa funzione moralizzatrice la scuola deve compierla in modo diverso a seconda della situazione sociale in cui si trova ad agire: come censura e lievito di rinnovamento nei periodi di tirannia, come sostegno delle idealità in atto nei periodi di costruzione e di progresso. In quei paesi dove una grande idealità riesce a convogliare tutto un popolo in uno sforzo progressivo, non v'è opposizione tra vita sociale e vita scolastica, tra interessi dello stato e interessi dell'individuo. Là l'individuo trova la possibilità di essere libero proprio nel suo inserimento nel grande filone della vita collettiva.

Makarenko è convinto che la società in cui egli svolge la sua opera di educatore è tutta protesa in un grande sforzo costruttivo; e che le migliori qualità umane possono svilupparsi soltanto nell'interno di quel movimento.

Il pedagogista cattolico Mario Casotti assume di fronte al Makarenko una posizione diversa. Nega che il Makarenko sia un rappresentante tipico del pensiero pedagogico sovietico come è riconosciuto dalla restante critica, dubita dell'influenza che egli ha esercitato nel suo paese dove ha rappresentato una « vox clamantis in deserto » dove è stato mal visto a causa dei « residui borghesi della sua concezione » ma ritiene che le fondamentali verità da lui sostenute possano applicarsi a qualunque sistema educativo in oriente come in occidente. Makarenko dunque sarebbe un misconosciuto in Unione sovietica appunto per quel tanto di occidentale e quindi di valido ed eterno che c'è nel suo sistema.

Quella che il Casotti chiama « la metodologia pedagogica » del Makarenko sarebbe la sola parte veramente valida della sua opera: una metodologia che si può applicare ad ogni collettivo: sovietico, nazista, fascista, liberale ecc. « Variate quanto vi pare i *fini* che l'educazione si propone di raggiungere, i *mezzi* saranno sempre quelli » conclude la prima parte del suo saggio.[7] E più avanti a proposito dell'autorità familiare insiste, sia pure da diverso angolo visuale, in questa distinzione: la famiglia di Makarenko trae la sua autorità dalla società, quella del Casotti da Dio. « Ma in linea di fatto si può benissimo riconoscere che i genitori sono, anche giuridicamente, i rappresentanti e i delegati dell'autorità sociale oltrechè della propria. Di fronte a una società razionale e cristiana essi rispondono non meno che di fronte a una società sovietica, dell'educazione dei figli ». E tanto, per il Casotti, è poco importante ai fini dell'educazione che il nucleo famigliare sia tenuto insieme da vincoli sociali o dall'autorità celeste che prosegue: « Ecco perché molto spesso basta leggere, nel libro di Makarenko 'società razionale' o 'società cristiana' invece di 'società sovietica': 'famiglia ragionevole' o 'famiglia cristiana' invece di 'famiglia sovietica'. Certo, non vi troverete il soprannaturale! Ma nell'ordine naturale, spesso accade che le idee di An-

[7] M. Casotti, *Makarenko e la pedagogia*, in « Pedagogia e Vita », n. 1, nov. 1953.

ton Siemienovic risultino sensatissime![8] Verso Anton Siemionovic Makarenko — conclude — non possiamo nascondere la nostra simpatia». Ma se andiamo a esaminare le ragioni di questa simpatia troviamo che esse, dal punto di vista del Casotti, sono tutte malfondate. Makarenko gli è simpatico prima di tutto perché lo ritiene perseguitato dal Partito Bolscevico e scambia i contrasti pedagogici che egli ebbe con l'«Olimpo» con contrasti di indole politica; secondariamente perché pensa di poter staccare dalla complessa ed organica opera del pedagogista sovietico alcuni principî isolati che possono, in certo senso, corroborare, le invecchiate posizioni della pedagogia cattolica, facendoli servire a scopi che non hanno nulla a che fare col genuino pensiero di Makarenko.

2. Coerenza dell'opera di Makarenko.

Lo svolgimento della personalità del Makarenko è quanto di più lineare si possa immaginare. La sua vita è perfettamente coerente: nessun contrasto tra pratica e idealità, nessuna concessione ad astrattezze, nessuna debolezza di fronte agli ostacoli da superare. Un'intuizione sicura dei legami che è necessario stabilire tra realtà e sistemi educativi rende la sua azione perfettamente organica.

Egli stesso ci dà la descrizione precisa delle diverse fasi della lotta che ha sostenuta giudicandosi con lo stesso metro con cui giudica gli altri pedagogisti. La sua pietra di paragone egli non la ricerca né in una dottrina né nei suoi successi: rifacendosi al concetto di vita come svolgimento (per cui ogni stasi rappresenta un regresso) egli giudica valido un risultato soltanto nella misura in cui dà origine a sviluppi nuovi, a nuove prospettive.

Possiamo seguire passo passo l'itinerario di Makarenko attraverso i suoi scritti, tra i quali il più importante per valore letterario resta il *Poema pedagogico* romanzo nel quale è raccontata la vicenda del primo collettivo che fu affidato alle sue cure.

Il romanzo comincia narrando come, nel settembre del 1920, Makarenko si trovò a capo di una comunità di biesprisorniki, o ragazzi abbandonati. A. S. Makarenko aveva allora trentadue anni e non era alla sua prima esperienza educativa. Figlio di un buon operaio della provincia di Karkov aveva iniziato a 17 anni la sua vita di maestro.

> I primi sedici anni del mio insegnamento — scrive nel volume *La mia esperienza* — li ho passati in una scuola di ferrovieri. Sono figlio di operaio e ho lavorato all'officina dove lavorava mio padre. Sono stato sorvegliante, poi direttore di una scuola di officina.

Ripensando allo stato d'animo con cui affrontò il nuovo compito che gli era stato affidato egli scrisse più tardi:

> Quando cominciai il mio lavoro nella colonia, credevo di avere dinnanzi a me un piccolo problema: raddrizzare le anime di questi trasgressori della legge, curarli, *mettere*

[8] M. Casotti, *art. cit.*, «Pedagogia e vita», n. 2, gennaio 1954.

delle toppe sui guasti del loro carattere, guidarli allo scopo più modesto dell'uomo: condurre alla buona, cioè, una vita di lavoro. Di più non pretendevo.

A mano a mano che lavoravo e che cresceva e si arricchiva il mio collettivo gradatamente aumentai le esigenze verso me stesso e verso il collettivo.[9]

Tuttavia l'opera non si presentava facile. Le autorità non potevano fornire al Makarenko neanche le condizioni di vita normale per l'alloggio, il nutrimento, la sorveglianza dei giovani, né tanto meno gli strumenti scientifici in uso nei gabinetti pedagogici.

Avvenimenti drammatici si svolgevano nella colonia e intorno alla colonia: la rivoluzione era nella sua fase più critica. « Però noi, nel nostro bosco — scrive Makarenko parlando di sé e dei suoi aiutanti — con la testa poggiata sulle mani cercavamo di dimenticare il tuono dei grandi avvenimenti e leggevamo libri di pedagogia ».[10] Così come avrebbe fatto ogni altro maestro cercava aiuto nella scienza scritta, nella teoria elaborata dai filosofi evitando la difficile e pericolosa lezione dei fatti.

Ma la risoluzione ai problemi della colonia non poteva venire dai libri. « Per me — prosegue il pedagogista — il risultato più importante di quella lettura fu l'opinione, tramutatasi ad un tratto, non so perché, in salda certezza, che nelle mie mani non avevo nessuna scienza, nessuna teoria, e che la teoria bisognava estrarla da tutta la somma dei fenomeni reali che si svolgevano sotto i miei occhi. In principio non tanto capii, quanto vidi che mi occorrevano non formule libresche, ma un'analisi immediata e un'azione immediata ». Doveva rinunciare alla pretesa di creare su due piedi un sistema organico per lasciarsi guidare dall'intuito e dal buon senso. « Parola d'onore — scrisse più tardi alla moglie — nessuno può immaginare quale eccezionale giuoco di prestigio sia guidare, per un giorno solo, la colonia Gorki. Questo giuoco dura da otto anni. Son così abituato ai caratteri difficili, ai casi difficili che mi sarebbe impossibile vivere senza di essi.... ».[11]

Si tratta dunque di un urto che rimette in discussione non soltanto tutta la sua scienza pedagogica ma anche tutta la sua esperienza scolastica.

I pedagogisti ufficiali avevano creduto di poter educare le nuove generazioni ripudiando la pedagogia zarista adatta ad una società feudale ed adottando i sistemi della scuola attiva che venivano dall'occidente; una pedagogia cioè, come Makarenko dimostrerà più tardi, che era adatta a una società capitalista conservatrice.

Contro la scuola dell'oppressione, del meccanismo i riformatori avevano reagito creando scuole nuove fondate sulla libera attività; questo movimento risaliva alle teorie educative di Tolstoi messe in atto a Jasnaia Poliana ma faceva propri anche i principî di Dewey, di Decroly, della Montessori, il che era quanto di più rivoluzionario si potesse fare sotto il regime dello zar.

---

[9] MAKARENKO, *La scelta della professione,* vol. V delle opere complete, Mosca 1947.
[10] *Poema pedagogico,* ed. cit., p. 14.
[11] MAKARENKO, Lettera del 24 aprile 1928: Archivio.

Una rivista pedagogica dal titolo: « Educazione libera » nella quale Nadezda Kostantinovna Krùpskaia aveva espresso in quel primo periodo le sue idee riformatrici, era stato l'organo attraverso il quale questa pedagogia d'avanguardia si era diffusa. « Questa *ondata libertaria* ebbe un suo aspetto positivo in quanto spazzò via rapidamente i residui di quello spirito di avvilimento, di passiva sottomissione, di grigia impersonalità che rendeva soffocante la vecchia *scuola dei sudditi*. Nello stesso tempo però, prese piede come teoria pedagogica *rivoluzionaria* la teoria dello sviluppo spontaneo e libero della personalità umana; e come modello di educazione nuova, libera e progressiva più d'uno proponeva l'*Emilio* di G. G. Rousseau ».[12]

Furono necessari alcuni anni di esperimenti perché la scuola potesse essere giudicata col metro della realtà della rivoluzione al quale, secondo gli studiosi più acuti doveva commisurarsi il metodo educativo; e a questo metro le « interpolazioni attivistiche » — come le chiama il Volpicelli — introdotte nella pedagogia sovietica apparirono « di scarsa vitalità ». Tuttavia la maggior parte dei pedagogisti non si persuasero facilmente a rinunciare all'attivismo e alla pedologia, convinti di liberare la scuola di ogni residuo reazionario, mentre i più chiaroveggenti tra gli uomini politici e tra gli educatori si posero con sempre maggiore chiarezza il problema di una pedagogia nuova.

A questa chiarezza Makarenko dette un contributo decisivo. Egli fu il primo a mettersi contro la corrente della pedagogia libertaria e ad opporle le sue esperienze. Egli aveva davanti a sé un esempio luminoso di opera rivoluzionaria; ed era l'opera non di un pedagogista ma di un narratore: Massimo Gorki. La letteratura dell'Ottocento aveva spesso interpretato in modo giusto le esigenze progressive del popolo. Ma nel pensiero di Gorki il problema è impostato con grande chiarezza: da esso Makarenko trae l'idea centrale della sua pedagogia: « Nel passato.... si educava l'uomo individualista. Noi siamo nemici dell'individualismo borghese. Noi ci sforziamo di creare l'uomo collettivista ».

La polemica di Makarenko punta dunque direttamente al superamento degli aspetti più pericolosi della pedagogia libertaria: la *pedologia* da una parte e l'*attivismo,* com'era inteso nella sua formulazione borghese, dall'altra. Questa posizione fu assunta dal Makarenko non senza pena. Oltre le ostilità che essa gli procurò nelle sfere ufficiali e di cui lo scrittore ci descrive argutamente particolari molto significativi, egli si trovò assolutamente sprovvisto e disarmato nella sua nuova funzione.

> Noi eravamo gli uomini più comuni di questo mondo ed avevamo una quantità di difetti — scrive parlando di sé e dei suoi collaboratori — Propriamente non conoscevamo neppure il nostro mestiere: la nostra giornata di lavoro era piena di errori, di movimenti incerti, di pensieri confusi. E ci stava dinanzi una nebbia sconfinata nella quale distinguevamo a stento frammenti di quello che doveva diventare la futura vita pedagogica. (*Poema ped.,* 68).

12 Lucio Lombardo-Radice, *op. cit.*, pp. 50-51.

L'itinerario del Makarenko doveva nascere dunque dal dubbio metodico: « Di ogni nostro passo si poteva dire quello che si voleva, tanto i nostri passi erano casuali. Non c'era niente di indiscutibile nel nostro lavoro. E quando si cominciava a discutere i risultati erano ancora peggiori; dalle nostre discussioni chissà perché non nasceva la verità ». (*op. cit.*, p. 69).

La prima certezza del Makarenko ebbe carattere positivo e negativo insieme: « C'erano da noi soltanto due cose che non suscitavano dubbi: la nostra ferma decisione di non abbandonare l'impresa.... e c'era quel brutto modo di « vivere » nella nostra colonia e attorno a noi ». Su questa certezza si sviluppa la costruzione del suo sistema. Occorreva mettersi decisamente di fronte alla realtà di « quel brutto modo di vivere » per modificarlo dalle fondamenta.

Era un modo di vivere che aveva manifestazioni di un livello umano molto basso: tuttavia aveva anch'esso una misura morale. Makarenko intuisce che è inutile applicare a quel gruppo di giovani i sistemi, il linguaggio suggeriti dalle teorie pedagogiche: occorre partire dal loro livello per porsi alla loro guida. Se la violenza, la forza, il coraggio fisico sono gli elementi del loro giudizio morale è errato mostrarsi schifiltosi e sprezzanti per le loro abitudini. Makarenko si mescola coraggiosamente alle loro occupazioni. Non ha ribrezzo per il loro sudiciume, non si scandalizza per la loro brutalità. Giuoca con loro « al ladro e delatore », giuoco che finisce sempre, comunque, con una distribuzione di nerbate che è punto d'onore affrontare con indifferenza.

> Giocando con me — sottolinea Mokarenko — i ragazzi si interessavano in modo particolare alla mia resistenza, e perciò non mi rimaneva altro che fare il forte. Quando mi capitava la parte di giudice io sentenziavo pene tali che perfino il boia rimaneva spaventato.... In compenso anche a me toccava la mia parte: me ne tornavo a casa con la mano sinistra gonfia: cambiare mano era una cosa sconveniente e la mano destra mi serviva per scrivere. (*Poema ped.*, p. 70).

L'educatore non desiste da questa linea finché non è persuaso di avere stabilito un punto di contatto con i suoi giovani e di avere raggiunta sul loro stesso piano una superiorità assoluta; e quindi la possibilità di un rapporto concretamente educativo. Non gli è venuto in mente di usare i numerosi sistemi di indagine psicologica che la scienza indicava. Sa che quei sistemi non sono commisurati alla realtà di quelle manifestazioni, che sono studiati per ragazzi che forse non esistono veramente, che non sono di certo quelli che vivono nella sua colonia.

3. Contro la psicologia e i « tests ».

Makarenko non nasconde il suo disinteresse per gli studi e i sistemi della pedologia; li ignora nella sua opera quotidiana anche quando « l'Olimpo » li propone come strumenti indispensabili per la educazione e per la rieducazione dei ragazzi normali ed anormali. Anzi non evita le occasioni per ri-

coprire di ridicolo e qualche volta per affrontare con ira quelle che egli giudicava mistificazioni o per lo meno civetterie pedagogiche.

In *Bandiere sulle torri* il procedimento adoperato dalla « Commissione per i minorenni » per giudicare i giovani con metro preciso e infallibile e avviarli alla rieducazione e al lavoro in base a quel metro e a quel giudizio, è descritto con molto umorismo.

Il protagonista di questo esame scientifico è un ragazzo vagabondo di nome Igor, di temperamento generoso, di ingegno sottile, di fantasia fervida, che nasconde sotto un apparente spirito anarchico, il bisogno morale di una guida e di una mèta. Igor è uno dei futuri abitatori della colonia « Primo maggio » descritta in *Bandiere sulle torri*. Scappato di casa Igor, nel suo vagabondaggio incappa nella polizia ed è condotto alla « Commissione per i minorenni trasgressori della legge ». Questa Commissione era regolata da un apparato molto minuzioso, fornita di funzionari buoni e diligenti, di apparecchi complicati. È la terza o quarta volta che Igor è condotto alla Commissione.

Non vi trovò niente di sostanzialmente nuovo. Polina Nikolaievna, che egli conosceva da tempo, una donna minuta, dal naso aguzzo e dall'aspetto buono e intelligente, l'aveva interrogato con triste cortesia sui genitori, sullo studio e in generale sulle circostanze che l'avevano portato a quella vita. Igor le risponde anche lui con cortesia. Capiva che Polina Nikolaievna era lì per un lavoro onesto, nell'interesse di gente della sua risma, che per tale lavoro essa prendeva un magro stipendio e sarebbe stata lieta di poter parlare qualche volta con una persona di buone maniere....

Il colloquio si svolge con un atteggiamento di cortese e distaccata curiosità da parte del giovane vagabondo finché Polina stanca lo affida ad un uomo in camice bianco che lo conduce nella sala degli esami.

In una piccola stanza arredata di mobili verniciati in bianco Igor fu fatto sedere su una sedia e l'uomo in camice disse ad un altro uomo in camice:

— Labirinto di Partheus! —

Per la schiena di Igor corse il freddo spiacevole di tanti aghi; egli non fiatava dietro il tavolo bianco e cominciò a pensare che bisognava davvero intraprendere una vita più tranquilla. Ma quando sul tavolo, davanti ai suoi occhi, apparve un ampio cartone con sopra dei quadretti e dei passaggi simili a corridoi, Igor respirò. Quello del camice si appoggiò con le mani sul tavolo e disse con voce asciutta, un po' tremolante:

— Voi vi trovate nel centro di questo labirinto capite? Dovete trovare la via per uscirne. Eccovi una matita, fate vedere come ne uscirete. —

Igor volse lo sguardo su quegli uomini, ma non protestò. Prese la matita e si chinò con un sorriso sul labirinto. Portò la matita in direzione dell'uscita ma presto si trovò in un vicolo cieco e si fermò. Dietro la grande vetrata si sentiva battere fortemente qualcosa. Igor guardò e vide una ragazza sul balcone. Con una bacchetta essa batteva un tappeto appeso a una cordicella....

[E naturale che per un ragazzo intelligente e vivo, quella scena susciti immagini più forti che non il labirinto di Partheus....]. Igor pensò di nuovo che bisognava.... a parte tutto.... sa il diavolo che cosa. In quell'istante l'uomo gli tirò il cartone di sotto, le mani e ne mise un altro al suo posto. Era anche questo un labirinto. In un angolo era raffigurato un capro che mangiava dei frutti proibiti e nell'angolo opposto una fan-

ciulla con in mano un vincastro. Igor sorrise.... poi considerò: prima che la ragazza arrivi fino al capro ci vorrà un bel po' di tempo e il capro si sarà rimpinzato come si conviene.

Igor alzò il viso verso l'uomo in camice:

— È una cosa mal combinata! —

— Mal combinata? —

— Certo, guardi.... Perché questi cortili? Il capro qui ha troppa libertà! —

— Se voi state a guardarvi intorno non concluderete niente. —

Igor si concentrò sul cartone. Il capro aveva un aspetto molto bonario. A Igor non andava di dargli la caccia.

— Volete che ve lo dica? Lasciatelo pascolare! — [13]

I motivi fondamentali della polemica di Makarenko contro i tests e le altre trovate della psicologia non potevano essere espressi in modo più evidente che con questa scenetta. L'abilità del narratore colloca questo quadro dopo la vivacissima descrizione delle recenti peripezie del giovane Igor, quando il lettore già ha potuto giudicare la sua scaltra intelligenza, il suo straordinario spirito di iniziativa attraverso le astuzie messe in atto dal ragazzo di fronte alla necessità di mangiare e di vivere nello stato di vagabondaggio. I labirinti della Commissione risultano dal confronto giuochi da bambini. Ma contro la psicologia egli trova anche argomentazioni logicamente serrate. Alla conferenza che egli tenne in occasione del V anniversario della Comune Dzerginskji Makarenko disse:

> Da noi, in teoria si è giunti al punto che, ad esempio, da una parte si nega ogni predisposizione biologica nella sfera morale attribuendo tutto all'ambiente ed all'educazione, mentre dall'altra si vuole basare tutta l'educazione dell'uomo sulla riflessologia e si intende formare uomini nuovi esclusivamente sulla base dello studio dei riflessi condizionati.

E nella conferenza del 10 gennaio 1938 sul tema « Metodi di educazione » precisa che il processo educativo non può ripetere il suo metodo dalle scienze affini come la psicologia e la biologia e che queste scienze, specie dopo i lavori di Pavlov, possono avere importanza nel lavoro educativo non come premessa ma come controllo per la verifica delle nostre conquiste pratiche. La premessa e lo scopo del processo educativo è in principî di ordine sociale e non psicologico o biologico.[14]

Tuttavia egli ammette che il successivo sviluppo degli studi psicologici, nella direzione data da Pavlov, potrà essere utile all'educazione: « Psicologia e biologia si sviluppano e probabilmente entro dieci anni ci daranno dati precisi sul comportamento della personalità umana, e allora potremo meglio appoggiarci su queste scienze ». La sua polemica vuol colpire soprattutto il carattere fatalista e fissista del concetto di psicologia. « Makarenko — spiega Irène Lézine — è vissuto in un'epoca in cui l'interesse dei lavori di Pavlov

---

[13] MAKARENKO, *Bandiere sulle torri*, trad. di Leonardo Laghezza, in corso di pubblicazione presso gli Editori riuniti, Roma.

[14] MAKARENKO, *Opere complete*, vol. V, Mosca, 1947, p. 109.

per la psicologia e la pedagogia non era stato messo ancora in luce». Tuttavia la profonda coincidenza del pensiero di Pavlov con quello di Makarenko fu messa in rilievo in una fase successiva: l'uno e l'altro sono, secondo l'espressione della Lézine in favore «d'une pédagogie résolument interventionniste et essentiellement active».[15] Alcuni allievi di Pavlov, proprio per questa sostanziale somiglianza hanno potuto trovare conferma ad alcune conclusioni di ordine psicologico, in certi capitoli di Makarenko.

Per conto suo però il pedagogista ha sempre proceduto nella sua opera trascurando completamente i sussidi psicologici. I suoi sussidi egli li traeva dall'osservazione e dall'esperimento. Il primo capitolo del romanzo *Bandiere sulle torri* ha questo significativo titolo: *L'uomo si vede subito*; si vede subito nelle sue reazioni ai fatti e ai sentimenti reali, naturalmente, non di fronte a giuochi e ad artifici. Infatti, in quel primo capitolo, l'educatore esamina il modo di comportarsi dei quattro o cinque eroi della vicenda di fronte a giornate cariche di problemi elementari e complessi. Si *vede subito* l'arguto, ribelle Igor, l'onesto e candido Vania, l'egoista e immorale Rygikov. Di fronte a un problema serio il temperamento, la capacità individuale, le tendenze si rivelano con sufficiente chiarezza: difficile diventa giudicare al di fuori dell'urto e delle suggestioni che vengono dalla vita. Accade così che mentre il romanziere Makarenko ha trovato la chiave per leggere nell'animo dei suoi ragazzi, i pedologi, coi loro complicati labirinti, annaspano nel buio e commettono errori grossolani.

Per Makarenko le indagini psicologiche diventano addirittura dannose quando riguardano la condotta passata del ragazzo e rischiano di incatenarlo per sempre a giudizi negativi. Makarenko rifiuta ogni catalogazione psicologica; per lui ogni ragazzo ha una illimitata possibilità di svolgimento. Non esistono ragazzi cattivi, traviati al di fuori dei casi patologici: non esiste quindi neanche la necessità di una pedagogia differenziata.

Questo principio di Makarenko è diventato un motivo dominante della pedagogia sovietica attuale. In un rapporto che il ministro della P. I. tenne nel 1952 alla delegazione di insegnanti italiani, egli affermò: «Noi neghiamo che vi siano bambini assolutamente incapaci: e pensiamo di perfezionare l'organizzazione scolastica in modo da mettere ogni ragazzo in condizione di raggiungere il massimo del suo sviluppo umano dandogli le più ampie prospettive per il suo avvenire».

Coloro che hanno voluto chiudere la pedagogia di Makarenko entro i limiti di una pedagogia di emergenza, devono considerare che mai l'educatore si propose il suo compito sotto questo angolo visuale:

> Io sono convinto — scrisse — che i ragazzi e le ragazze non diventano delinquenti o anormali che in funzione della pedagogia di deliquenti e anormali. La pedagogia normale, pedagogia attiva e orientata verso uno scopo trasforma rapidamente la collet-

---

15 Irène Lézine, *A.S.M. pédagogue soviétique 1889-1939*, Presses Universitaires de France, 1954, p. 108.

tività infantile in una collettività del tutto normale; non esiste nessun criminale nato, nessun carattere difficile per nascita. Nei miei istituti, durante la mia personale esperienza, questa asserzione si è verificata al cento per cento.[16]

E nella lettera già citata alla moglie, racconta più confidenzialmente, come giunge a considerare i biesprisorniki, ragazzi normali:

Io cessai di preoccuparmi della *correzione* perché mi accorsi che « speciali trasgressori delle leggi » non esistono, ma ci sono soltanto esseri umani capitati in situazioni difficili. Io ho capito che se, nell'infanzia, mi fossi trovato in tali situazioni, sarei stato tale e quale come loro. E qualsiasi bambino normale che si trovasse per la strada, senza famiglia, senza società, senza collettivo, senza esperienza, senza prospettive si comporterebbe come loro. Ho concluso che non ci sono bambini delinquenti, ma esseri umani ricchi di possibilità, che hanno diritto alla vita felice.... Nessun specifico problema pedagogico mi stava dunque davanti: ma il comune problema di educare l'uomo sovietico.

Così Makarenko respinge in blocco le teorie psicologiche che ricercano nell'individuo i caratteri ereditari o acquisiti, che lo legano a un fatale condizionamento di vita. E questa ripulsa trarrà sempre più convincenti argomenti nella sua lunga esperienza di educatore.

4. L'ottimismo di Makarenko.

È stato affermato che la qualità fondamentale del Makarenko è l'ottimismo. Un ottimismo che non ha nulla a che fare con l'ottimismo rousseauiano, che lo mette anzi in contrasto con le teorie del filosofo ginevrino. Il contrasto tra i due ottimismi è un contrasto essenziale. La grande corrente dell'ottimismo rousseauiano parte dall'aforisma: « Tutto ciò che procede dall'Autore delle cose è bene »; su questa base essa si è continuata fino ai nostri giorni dando luogo a realizzazioni concepite sul rispetto della attività spontanea e libera del ragazzo. Makarenko sembra accostarsi a queste teorie quando afferma: « È difficile immaginarsi un giovane o una ragazza che diano un'impressione di bruttezza.... La gioventù è sempre bella ». Tuttavia a differenziarsi dal Rousseau egli aggiunge: « .... se viene educata giustamente, se vive rettamente, lavora rettamente, gioisce rettamente ».

Che valore occorre dare a questo - *se* -, a questa limitazione? Makarenko lo dice con grande semplicità: la sua fiducia va in pari misura alle naturali disposizioni del ragazzo e al potere dell'ambiente e dell'educazione diretta. Henri Wallon nella sua prefazione all'opera citata della Zéline stabilisce la differenza tra l'ottimismo del Makarenko e quello del Rousseau in questo: che l'ottimismo del Makarenko non è *metafisico* come quello del ginevrino. « L'homme n'est pas naturellement bon; il appartien à la société de le rendre bon ou mauvais. Et cette formule elle -même est beaucoup trop générale.

---

[16] Makarenko, *Disciplina, regime, premi e punizioni*, vol. V; *Opere complete*, Mosca, 1947.

A' chaque type de régime social répond un type d'éducation. Makarenko ne cesse de répéter que, lui, travaille en vue du communisme ».

Makarenko dà un largo margine alla possibilità di sbagliare del ragazzo, specie quando non trovi intorno a sé le condizioni più idonee al suo sviluppo; e non lo abbandona alla sua spontaneità individualistica appunto perché accetta questa possibilità. Un ragazzo che sbaglia, che è incapace di fronte a certe difficoltà, è un ragazzo normale. Esso va soltanto diretto a superare lo sbaglio e l'incapacità. L'educazione è appunto la trasmissione di un'eredità di esperienze, di pensiero e di fede che la generazione adulta compie verso la generazione giovane per porla in grado di conquistare dialetticamente una capacità umana sempre più larga. Questa trasmissione si opera da maestro a scolaro, ma ancora più efficacemente da educatore a collettivo e da collettivo a collettivo. È in virtù della moralità del collettivo che il trasgressore ritroverà la strada giusta.

Per questo la più grande preoccupazione del Makarenko è quella di trasformare il gruppo di biesprisorniki che gli è stato affidato in un vero e proprio collettivo. Quando avviene che un gruppo di ragazzi forma un vero e proprio collettivo? Quando si organizza per la ricerca di mezzi idonei a raggiungere un determinato scopo comune, quando trova in sé la capacità di allargare le proprie prospettive fino a comprendervi l'intera vita nazionale. Il lavoro isolato, l'occupazione solitaria, la natura non hanno secondo Makarenko il potere di correggere gli errori del ragazzo.

Criticando un racconto di L. N. Seifullina sui « trasgressori della legge » Makarenko dice esattamente: « La parte positiva del racconto è la profonda e sincera fede nell'uomo.... la parte debole è la presentazione del metodo della rieducazione basata *sulla inesistente influenza della natura e del lavoro* ».[17] La rieducazione come l'educazione non può essere affidata né alla natura né al lavoro in sé e per sé. Qui si tocca il punto centrale della sua opposizione al Rousseau motivo dominante che serpeggia in tutta l'opera. « Nel *Poema pedagogico* — scrive il Balabanovic — si possono notare molti attacchi diretti al Rousseau. Oltre a ciò le idee e le immagini del *Poema pedagogico* si possono contrapporre a tutte le idee e le immagini del romanzo del Rousseau.... È difficile confrontare opere lontane cronologicamente e socialmente, l'una che rappresenta il periodo di passaggio dal regime feudale al capitalismo, l'altra quello dal regime capitalista al regime socialista. Queste due opere possono essere confrontate solo per i loro principî pedagogici. La situazione svolta nell'Emilio che aveva al suo tempo un significato progressivo in quanto l'autore del romanzo andò decisamente contro il sorpassato sistema dell'educazione feudale, diventò in seguito il punto di partenza per alcune teorie pedagogiche reazionarie la lotta contro le quali occupò tanto posto nella vita di Makarenko ».[18]

---

17 MAKARENKO, *Letteratura artistica ed educazione dei bambini*, Archivio.
18 E. BALABANOVIC, *op. cit.*, p. 133.

La graduale involuzione reazionaria delle teorie roussoiane ha dato luogo a sistemi pedagogici nei quali l'esigenza della liberazione del fanciullo dai legami che impedivano il suo naturale sviluppo, dalla sovrapposizione soffocante di schemi preformati è diventato un altrettanto vuoto rispetto di una spontaneità assurta a mito. Antonio Gramsci quasi contemporaneamente al Makarenko notava con acutezza questa involuzione presente anche nella pedagogia italiana e nel Gentile suo maggiore esponente: «Nella posizione del Gentile c'è molta più politica di quanto si creda e molto reazionarismo inconscio, come del resto è stato notato altre volte e in altre occasioni, c'è tutto il reazionarismo della vecchia concezione liberale, c'è un 'lasciar passare, un lasciar fare' che non è giustificato, come era nel Rousseau (e il Gentile è più rousseauiano di quanto si creda) dall'opposizione alla paralisi della scuola gesuitica, ma è diventato un'ideologia astratta 'astorica'».[19]

Gramsci fa questa osservazione a proposito dell'insegnamento della grammatica che il Gentile aveva escluso dalle scuole del popolo basando tutto l'insegnamento linguistico elementare sull'*uso spontaneo* della lingua, ma il suo discorso può essere esteso a tutti gli altri insegnamenti e a tutta la tecnica, da quella della lingua a quella del lavoro. E anche in questa rivendicazione del valore della tecnica come conquista che diventa sempre più necessaria a mano a mano che i metodi di lavoro si perfezionano e si sviluppano c'è una stretta somiglianza fra Gramsci e Makarenko.

Il «lasciar fare, il lasciar passare» che qui è attribuito all'insegnamento linguistico delle scuole del popolo (si esclude dall'apprendimento della lingua colta la massa popolare nazionale, poiché il ceto dirigente più alto, che tradizionalmente parla «in lingua», trasmette di generazione in generazione, attraverso un processo lento che incomincia coi primi balbettamenti del bambino sotto la guida dei genitori e continua nella conversazione per tutta la vita) diventa una negligenza delittuosa verso la formazione delle più robuste qualità dell'uomo. Negligenza i cui pericoli possono sfuggire soltanto a chi concepisce la vita sociale in maniera conservatrice.

Ma il Makarenko che sente la necessità di preparare la massa lavoratrice alla sua funzione di guida non può affidare la sua formazione alla spontaneità. Vi sono energie spontanee che occorre opportunamente incoraggiare ed energie che occorre frenare. I fautori della scuola attiva nel loro indiscriminato rispetto della spontaneità e della libertà del ragazzo hanno sottovalutato le componenti negative della spontaneità. Non tutte le azioni, non tutti gli impulsi sono da incoraggiare: molti sono da frenare. La funzione di freno nell'educazione attivistica è messa da parte. Si pensa con eccessiva fiducia che la scomparsa delle cattive tendenze si avrà automaticamente con il prevalere e lo sviluppo delle buone. L'ipotesi contraria non è presa in esame: che cioè lo sviluppo delle cattive tendenze possa in maniera pericolosa impedire alle buone di svilupparsi.

---

[19] A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, 1950, p. 204.

Makarenko affronta decisamente questa questione ripristinando la necessità di una guida energica da parte dell'educatore: energica e diretta, e appoggiata a un meditato sistema disciplinare. Le deviazioni più gravi dei principî del Rousseau sono secondo Makarenko le seguenti: Dal principio: « Trattate l'infanzia con venerazione e abbiate paura di impedire lo sviluppo naturale del bambino » si è tratto quello dell'autoeducazione, dell'autocontrollo, dell'attività spontanea ecc. che si è risolto nel concetto della funzione negativa dell'educatore. Dal principio: « tutto si corrompe a contatto della società » si è arrivati all'organizzazione di un'educazione individualistica. Per il Rousseau l'eroe ideale è Robinson Crousoe, per alcuni moderni pedagogisti e fra questi la Montessori è l'allievo che lavora solo col suo materiale seguendo le sue inclinazioni e quei motivi che nascono e si sviluppano nella sua ristretta personalità.

Naturalmente da questo concetto deriva lo scadimento del valore dell'arte, abilità o tecnica educativa. « Nell'Olimpo — scrive Makarenko — il bambino era studiato come un essere pieno di uno speciale gas (al quale non hanno saputo dare un nome). Si presupponeva nel bambino la capacità di autosviluppo: bisognava soltanto non mettergli impedimento.... Il principale dogma di questo insegnamento era che dal sopraindicato gas necessariamente doveva crescere la personalità di un comunista. Ma in realtà nelle condizioni di pura natura cresceva soltanto ciò che naturalmente poteva crescere e cioè la comunissima gramigna ».

Il fatto che nella pedagogia ufficiale l'infatuazione per il mito della libertà dell'educando potesse ingannare gli educatori sul reale pericolo di una educazione individualistica fortemente impregnata di « spirito di classe » e che « aveva lo scopo di dare al capitalismo servi docili e ragionevoli operai » suscitava nell'animo del Makarenko il più forte sdegno. « Durante alcuni anni — scrive in un suo rapporto del 20 ottobre 1938 — mi trovai in uno stato di ostilità sanguinaria verso i pedologhi. Io non li facevo entrare da me, nella colonia. Essi avevano paura di incontrarmi nel corridoio del Narcompros. Il mio odio si trasformò in malattia. Questo accadeva nel periodo in cui io scrivevo la prima parte del Poema pedagogico. In particolare i miei sentimenti erano diretti contro il Rousseau ». Questo furore del Makarenko non si può comprendere se non seguendo le sue esperienze, rivivendo le quali, a distanza, egli vedeva emergere le condizioni di estrema difficoltà in cui si era svolto il suo lavoro. La durezza del momento faceva apparire ridicole e inutili le pratiche dei pedologhi e mostrava in maniera crudele quali erano stati i risultati reali di una educazione lasciata veramente alla spontaneità. Il Makarenko ci presenta nei suoi veri termini questi risultati. Vediamo a che cosa sono ridotti i giovani lasciati a se stessi, all'autoorganizzazione. Occorre abbandonare l'idea romantica di bande organizzate con regole, capi, con attività definite, animate da slancio attivistico, sia pure mal diretto. Questi giovani sono abbrutiti nell'ozio, nella ignavia, non hanno iniziativa neanche per liberarsi dagli insetti, per costruirsi una capanna, per alimen-

tare una stufa. Soltanto l'ira o la fame li spingono ad atti di violenza, alla rapina e al furto che sono le sole occasioni per mettere a prova la loro capacità. Ma quando sono sazi non hanno altro ideale da raggiungere, non sanno costituirsi una mèta, un obiettivo.

Di fronte a questo *modo di vita* Makarenko andava costruendo sempre più saldamente nel proprio spirito una convinzione pedagogica che tutto intorno a lui confermava, ed era questa: «La più grande forza educativa per l'uomo di avanguardia è la partecipazione alla lotta rivoluzionaria del popolo». In questa partecipazione è il principio di ogni sviluppo umano, la misura e il potenziamento delle capacità particolari, il superamento della individualità, il significato più vero dell'intima libertà.

5. Valore dell'ambiente sociale.

Naturalmente questa stretta connessione della educazione con la lotta rivoluzionaria, insieme col ripudio del concetto di libertà e di autoeducazione così caro alla pedagogia borghese sono i punti dell'opera makarenkiana più discussi da noi come lo furono in certe sfere della scuola sovietica.

Eppure nel nostro stesso pensiero pedagogico non sarebbe difficile trovare alcuni spunti polemici ed alcune meditazioni che potrebbero aprire la strada a comprendere il netto superamento che Makarenko rappresenta di fronte a Rousseau e al moderno attivismo individualistico, e come dialetticamente lo integri e lo perfezioni.

Un robusto movimento antiroussoiano si è svolto in Italia fin dal secolo passato con indirizzi vari ma saldamente radicati nel nostro storicismo. La posizione paradossale di *Emilio* cresciuto fuori del tempo, fuori della società, indirizzato nei suoi atti con accorgimenti artificiosi, ha trovato una facile critica di cui molti pedagogisti moderni non hanno tenuto il debito conto. La pedagogia moderna ha creduto di superare l'individualismo rousseauiano semplicemente evitando l'isolamento materiale dell'educando; ma la società di cui lo hanno circondato è una società quasi sempre artificiosa. In generale una vita sociale piena, con tutti i fermenti di cui è pregna non è accettata nei nostri istituti educativi. Essa è per lo meno purificata di tutti gli interessi economici e politici che sono invece lo stimolo più vivace dell'attività di ogni aggregato umano. Un artificio questo che non riesce a sanare l'antistoricismo del Rousseau ma che giustifica e rende possibile come nell'*Emilio* la funzione negativa dell'educatore; il quale, per rispettare la libera formazione degli alunni, deve dimenticare sulla soglia dell'aula, le sue convinzioni di uomo sociale.

Fra le tante pagine scritte intorno all'*Emilio* alcune del Capponi sembrano porre più acutamente l'accento sulle deficienze del sistema e dare quasi, sia pure con tutti i limiti di una mentalità conservatrice come era quella del Capponi, una anticipazione di quel solido concetto storicistico dell'educazione che si è maturato da noi nell'ultimo secolo, che ha i suoi

rappresentanti in tutte le nazioni e che ha trovato in Makarenko una formulazione così originale e così logicamente legata al momento storico della società sovietica.

La scienza pedagogica astratta, nel volumetto « Pensieri sull' educazione », i sistemi educativi che cercano in se stessi validità e mezzi, sono messi a confronto col *corso dei fatti,* coll'impeto travolgente dei grandi ideali collettivi che trascina l'individuo e gli dà una funzione nella vita sociale come che sia ordinata; e nei grandi momenti storici lo trascina a grandi cose, a un superamento di se stesso, a una fermezza e a una sicurezza d'azione quale mai egli potrebbe trarre dalla propria limitata vita o dai precetti della teoria pedagogica. « Un sole rischiara il mondo; le migliaia di candele altro non fanno che abbarbagliare la vista e affumicare la sala ».[20]

Gino Capponi chiuso nella sua concezione politica non intuì il *corso dei fatti* che andava svolgendosi al suo tempo, non vide la reciprocità del rapporto tra *corso dei fatti* e azione individuale: né si accorse che lo scopo a cui s'affannavano molti suoi contemporanei era appunto quello di impedire uno sviluppo troppo rapido di quel corso: donde il carattere di tutta quella loro pedagogia. Tuttavia egli sentì che la scienza pedagogica perde di vigore nello estraniarsi volontario o necessario da quel fulcro di idealità che è costituito dalle aspirazioni collettive al progresso, alla conquista di grandi mète sociali.

Più tardi il De Sanctis trasformò questa intuizione in uno stretto legame tra l'azione educativa e l'azione politica: egli fuse la sua opera di maestro con quella di patriota raggiungendo tra tutti i pedagogisti un altissimo livello morale e una concretezza suggestiva. In un momento della sua vita di educatore comprese che la lezione della barricata era più efficace di quella dell'aula.

« Un sole rischiara il mondo ». De Sanctis al contrario di Rousseau e di Capponi possedeva la certezza di quel sole: e lo possiede Makarenko il quale procede quindi con un furore che poté sembrare ai contemporanei iconoclasta, alla distruzione di tutte le candelette che affumicavano l'orizzonte pedagogico. Da questa fede nei valori della lotta rivoluzionaria, dalla partecipazione agli obiettivi di questa lotta e dalla giustezza della propria impostazione deriva al Makarenko un'altra delle sue doti fondamentali dopo l'ottimismo: e cioè il coraggio. Coraggio nell'affrontare le difficoltà, l'incomprensione, l'insuccesso: ma coraggio soprattutto nella elaborazione dei dati che lo portavano spesso a contraddire i facili e manchevoli slogan adottati dalla stessa rivoluzione.

Una delle affermazioni più coraggiose del Makarenko tratta appunto dell'esperienza della colonia Gorki fu quella che riguarda il lavoro.

La pedagogia ufficiale con l'elaborazione del Regolamento della scuola unica del Lavoro apparso il 16 ottobre 1918 aveva dato alla scuola un premi-

---

20 G. Capponi, *Frammenti sull'educazione,* Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 16.

nente scopo sociale organizzandola sul lavoro e sullo studio. Lavoro libero, attività libera, naturalmente, che il maestro doveva guidare senza far sentire la sua autorità e tanto meno la sua pressione. Il lavoro, secondo le teorie nuove, era la naturale aspirazione del ragazzo che basta indirizzare opportunamente perché dia i migliori risultati.

Il lavoro inoltre doveva secondo le teorie del Lunaciarskij, della Krúpskaia e di altri teorici essere non soltanto alla base della formazione politecnica che, secondo Lenin doveva caratterizzare il nuovo cittadino sovietico, ma il mezzo per introdurre il ragazzo dal mondo dell'esperienza empirica a quello della cultura intellettuale.

Makarenko non condivideva né l'uno né l'altro aspetto di questa concezione ed esprimeva le sue obiezioni con forza. I fatti gli davano ragione. I risultati dei primi cinque anni di scuola sovietica dimostrarono che la cultura veniva fuori dal lavoro così inteso con estrema difficoltà. Qualche maestro confessò di essersi sperduto in un mare di confusione e di contraddizioni nel tentativo di applicare i numerosi regolamenti emessi per dar vita a questa scuola.

Il Volpicelli nel suo volume *Storia della scuola sovietica* riporta dagli scritti del Dzubinskij questa lamentazione di un maestro di campagna: « Si introdusse il metodo dell'*autoservizio*.... tutto si fondava sul lavoro. Abbiamo riparato le panche, abbiamo fatto tutto per risparmiare ogni servizio estraneo.... poi venne il *metodo euristico,* poi quello della *scuola attiva,* che si può chiamare anche dell'*esperienza diretta* ed intimamente connesso con il metodo delle *escursioni.* Poi venne il *metodo della concentrazione*, ma anche il *metodo dei complessi.* Non bastò.... Si ricorse dunque al *piano Dalton* » (p. 29). Il livello culturale però restava basso.

L'introduzione del lavoro nella scuola, intuito come vitale per lo sviluppo della rivoluzione si era realizzata sotto l'influenza della pedagogia barghese che ostacolò più che aiutare, in un primo tempo, la creazione di un sistema veramente conforme nei principî e nella pratica alle esigenze della nuova società socialista. Queste esigenze erano sempre presenti nella mente dei riformatori, del Lunaciarski e degli altri ma esse si scontravano con contraddizioni e difficoltà di vario genere: insufficienza della struttura stessa della scuola, impreparazione degli insegnanti, residui di teorie e di impostazioni borghesi, mancanza di chiarezza negli stessi riformatori. Queste « sono le condizioni pratiche in cui si compiva l'esperimento scolastico della Russia sovietica: il primo possiamo dire, che la scuola tentasse, dai fondamenti, per adeguarsi ad un ordine educativo nuovo ed unitario, capace di superare e sintetizzare le istanze professionali e quelle più largamente culturali ed umanistiche; un ordine fondato sul principio che la cultura si costituisce sempre ad un certo preciso settore, specifica e, insieme, generale, adeguata al posto che il giovane vuole assumere nel mondo, e insieme, umana, e, per dirla in breve, particolare eppure unitaria ».[21] Ed occorreva, in primo

[21] Luigi Volpicelli, *Storia della scuola sovietica*, Brescia, ed. La Scuola, 1953, p. 30.

luogo, sperimentare che i sistemi di scuola libera creati nelle nazioni borghesi non potevano in alcun modo applicarsi alle nuove esigenze. Quei sistemi non fallirono nell'Unione sovietica soltanto perché attuati in condizioni poco favorevoli: fallirono perché basati su concetti pseudo-rivoluzionari e su equivoci. Il primo è quello per il quale si scambia l'irrequieta e disorganica attività del fanciullo con la capacità del lavoro vero e proprio. I pedagogisti occidentali si sono proposti di facilitare nel ragazzo la capacità al lavoro col graduarne al massimo le difficoltà, col preparare un ambiente esteriore piacevolmente incoraggiante, col sottomettere anzi l'ambiente alle esigenze e alle capacità del bambino. Nella loro pedagogia non trova posto né la parola *sforzo* né la parola *costrizione*. Nella realtà i maestri devono invece risolvere spesso il rapporto ragazzo-ambiente, ragazzo-società, ragazzo-collettivo in forma drammatica.

I maestri citati nel rapporto Dzubinskij criticano le disposizioni ricevute alla luce della loro esperienza, ma si fermano in generale alla superficie. Makarenko invece scava nel profondo: « Se si considera il lavoro con occhio sereno — scrive nel *Poema pedagogico* — è necessario riconoscere che esistono molti lavori pesanti, spiacevoli, per nulla interessanti, che molti lavori esigono una grande pazienza, l'abitudine a superare nell'organismo sensazioni dolorose e opprimenti. Molti lavori sono possibili solo perchè l'uomo è abituato a soffrire e a sopportare » (p. 518). Da questa onesta considerazione bisogna partire per trovare i metodi adatti a trasformare il lavoro in mezzo di vita spirituale, in accrescimento dell'individuo e della società insieme, nell'accrescimento cioè dell'individuo sociale. Makarenko accetta francamente la necessità della costrizione e dello sforzo. È noto a tutti il modo con cui l'educatore impose il taglio della legna al giovane Zadorov nei primi tempi della colonia Gorki. Meno vistoso è l'episodio di Igor, uno dei protagonisti di *Bandiere sulle torri.*

Igor, nel collettivo, è assegnato ad un lavoro poco importante e poco interessante: a lucidare e perfezionare i braccioli delle seggiole che la colonia produce e vende. Igor si rifiuta di lavorare; quell'occupazione non soddisfa nessuna delle sue esigenze spontanee. Ma il collettivo ha già qui una organizzazione che può offrire al giovane ancora estraneo alcune suggestioni che matureranno in lui forme di spontaneità meno superficiale di quelle che l'hanno spinto a sottrarsi al suo compito. Si tratta di offrirgli motivi di convinzione che lo inducano allo sforzo. L'educatore, in questo caso, sa che può contare su qualità di intelligenza che erano estranee al discepolo Zadorov. Ma il discorso che egli fa a Igor è perfettamente l'equivalente della partita a pugni con Zadorov:

Impossibile, Cerniavin, non capire cose così semplici. Sei venuto da noi e noi ti abbiamo accolto con gioia. Sei un membro della nostra famiglia. Non puoi ormai pensare soltanto a te, devi pensare a tutti noi, a tutta la colonia. L'uomo non può vivere isolato. Devi amare la collettività nella quale ti trovi a vivere, cercare di conoscerla bene, comprenderne gli interessi e difenderli. Senza di ciò non si può essere veri uomini.

Certo, tu non hai bisogno ora di pulire braccioli di sedie. Ma la colonia ne ha bisogno e quindi anche tu ne hai bisogno. Inoltre, anche per te questo può essere un lavoro importante. Prova a pulire 160 braccioli in quattro ore. È un grosso lavoro, richiede volontà, pazienza, costanza, nobiltà d'animo. Alla sera ti faranno male le braccia e le spalle, ma avrai pulito 160 braccioli per 160 posti in teatro. Si tratta di un'importante impresa sovietica. Prima il nostro popolo si recava in teatro soltanto nelle capitali, mentre ora fabbrichiamo mille posti al mese, eppure continuano a mancarne. E siamo noi di solito a fabbricarne. Capisci che lavoro importante? Ogni mese noi forniamo all'Unione sovietica mille posti. Spediamo le nostre poltrone, a interi vagoni, a Mosca, Odessa, Astrakan, Voronezk. Degli uomini entrano nel locale, si siedono in queste poltrone, assistono a un lavoro teatrale o a un film, ascoltano una conferenza, imparano. E tu dici che questo non ti serve....

Un discorso che da un inizio un po' retorico arriva con perfetta graduazione di effetti a dilatare, nell'immaginazione del ragazzo, la visione della propria attività pur così modesta, a darle uno scopo grande, suggestivo.

Un intervento diretto, dell'educatore che aiuta il ragazzo in un momento critico, a superare cioè l'incapacità di inserirsi in un movimento umano così grandioso com'era quello del progresso culturale di tutto il popolo sovietico. Poniamo il caso che l'educatore si fosse astenuto da un intervento diretto. Il giovane Igor avrebbe scelto un altro lavoro di suo gusto, soddisfacendo un suo interesse momentaneo e impegnandosi quindi con tutte le sue possibilità. Indubbiamente in quell'impegno egli avrebbe trovato un potente stimolo educativo. Ma sarebbe pur sempre rimasto chiuso nel suo limitato orizzonte, mentre la spinta dell'educatore lo lancia di un balzo su un altro piano, risolve la sua crisi con una inaspettata apertura verso interessi umani assai più complessi. Se il ragazzo riesce a inserirsi in questi interessi, il suo lavoro non sarà più un atto di disciplina ma un'adesione umana che avrà un valore di spontaneità assai più genuino delle velleità naturali, instintive che i pedagogisti della scuola attiva circondano di tanto rispetto.

6. La disciplina.

La disciplina è un mezzo per promuovere questa graduale trasformazione dell'attività naturalisticamente spontanea in attività razionalmente spontanea. Il Makarenko torna dunque a una concezione disciplinare dell'educazione? Mi pare che si possa rispondere affermativamente se si considera il nuovo significato e il nuovo valore che questa impostazione disciplinare assume nella situazione politico-sociale in cui si svolge e che è sempre presente nel pensiero e nell'opera di Makarenko. In questa consapevolezza politica è il superamento delle vecchie teorie disciplinari derivanti dal Locke o dal Kant. L'esigenza della disciplina si impone al Makarenko per il fatto di aver intuito che l'attività spontanea del fanciullo è spesso velleitaria, debole, individualistica, dispersiva: una base quindi incerta, instabile per costruire forti personalità, capaci di contribuire alla creazione di un mondo migliore, capaci di un lavoro quale si richiede a costruttori. Per il Makarenko il pro-

blema era questo: stabilire per quali scopi e per quali vie il ragazzo possa essere condotto o aiutato a superare lo sforzo del lavoro.

Nel passato gli uomini schiavi dovevano lavorare passivamente per le categorie privilegiate: la loro disciplina era l'abitudine alla rassegnazione conquistata sotto la spinta di pressioni esteriori. Oggi, nel mondo sovietico, di uomini tutti liberi questa spinta deve venire da ragioni interiori.

Gli uomini hanno imparato da molto a superare il peso del lavoro, il sentimento di repulsione fisica che esso suscita, ma la ragione di tale superamento, ormai non sempre ci soddisfa. Data la debolezza della natura umana anche oggi tolleriamo alcuni motivi di soddisfazione personale, di benessere personale, ma tendiamo continuamente a educare ampie motivazioni di interesse collettivo. Tuttavia molti problemi in questo campo sono estremamente aggrovigliati....

Per sbrogliarli sul piano filosofico e psicologico Makarenko dichiara modestamente di rimandare il problema, nella sua formulazione teorica ai « veri pedagogisti »: « Prima o poi la vera pedagogia elaborerà questo problema, analizzerà il meccanismo dello sforzo umano, indicherà quale posto vi spetti alla volontà, all'amor proprio, alla vergogna, alla paura, all'emulazione e come tutto ciò si combini con manifestazioni di pura coscienza, convinzione, razionalità ».

Ma offrendo questo quesito alla pedagogia togata egli non vuole sottrarsi alla sua risoluzione sul piano dell'esperienza quotidiana: « Tra l'altro la mia esperienza conferma decisamente che la distanza tra gli elementi della *pura coscienza* e il mero *dispendio muscolare* è piuttosto notevole e che è assolutamente necessaria una certa catena di elementi di collegamento più semplici e più materiali ». (*Poema ped.*, p. 518). Si può affermare che tutta l'opera di Makarenko durante gli anni in cui diresse le colonie Gorki e Dzerginskij fu appunto la ricerca di questi elementi di collegamento. Si può dire anche che egli non ne trascurò nessuno, nemmeno quelli da tempo ufficialmente e solennemente ripudiati dalla pedagogia.

È opportuno rileggere a questo proposito le riflessioni che egli fece dopo la partita a pugni col giovane Zadorov.

Debbo riconoscere che non ero più tormentato dai rimorsi. Sì, avevo battuto un colonista. Sentivo tutta l'incoerenza pedagogica, l'irregolarità giuridica di questo episodio, ma nello stesso tempo capivo che la purezza delle mie mani era una cosa secondaria rispetto al compito che mi stava dinnanzi. Decisi fermamente che mi sarei comportato come un dittatore, visto che altri metodi non avevano successo. (*Poema ped.*, p. 17).

Il meccanismo dello sforzo umano, scattava, in quella fase della vita dei colonisti soltanto sotto l'impero di una forte autorità. C'era il pericolo, in quella fase, che Makarenko precipitasse veramente verso la facile discesa della dittatura scolastica; lo trascinavano per quella via non soltanto gli insuccessi dei metodi usati fino allora ma soprattutto il successo e il rispetto ottenuti con le sue dimostrazioni di forza e di coraggio fisico. Makarenko non sfiora neanche questo pericolo. Il fatto di Zadorov è per lui soltanto un

gesto che potremmo chiamare di realismo pedagogico, un rispondere alla situazione morale della colonia con l'unica reazione capace di incidere su di essa in quel particolare momento.

Il momento dittatoriale è sfruttato invece per condurre il collettivo di un balzo ad un livello più elevato. Tuttavia la disciplina rimane uno dei fondamenti della vita in colonia: una disciplina che sfrutta via via tutti gli elementi della psicologia del colonista.

Un momento necessario nella conquista della autodisciplina è rappresentato dalla conquista della coscienza del collettivo. Quando Makarenko si trasferisce con tutta la colonia Gorki a Kuriag per rilevare un istituto che, retto con le teorie del rispetto della spontaneità, si è corrotto e dà pessimi risultati, egli si ritrova in una situazione analoga a quella già superata, ma con un manipolo di esperienze preziose e con un gruppo di ragazzi già più maturi. I colonisti gorkiani presentavano ai kuraghiani un esempio irresistibile di vita collettiva:

> Il giorno che arrivarono a Kuriag i « gorkiani » fu risolto molto bene il problema della coscienza. La folla di Kuriag nello spazio di un sol giorno fu costretta a convincersi che i nuovi reparti, giunti di fuori, le avevano portato una vita migliore, che erano giunti degli individui che recavano con sé notevole esperienza e possibilità di aiuto e che con queste persone si doveva continuare la strada. L'elemento decisivo non era neppure quello del vantaggio individuale; nel nostro caso, evidentemente, si trattava di una suggestione collettiva, il fattore decisivo non erano i calcoli, bensì gli occhi, le orecchie, le voci, le risa.... Ma in tal modo io avevo conquistato soltanto la loro coscienza ed era *terribilmente poco*.... All'ora del pranzo ci accorgemmo che il lavoro si svolgeva malissimo. (*Poema ped.*, p. 519).

Il problema della disciplina si ripresenta dunque su un altro piano morale ma non meno difficile che all'inizio:

> Prendere delle misure disciplinari, quelle misure che hanno un'influenza così nitida e spiccata in un collettivo nuovo, era pericoloso. Il gran numero dei trasgressori lo sconsigliava — scrive Makarenko — poiché qualsiasi misura riesce veramente efficace quando mette un individuo fuori delle file e viene appoggiata dalla palese condanna dell'opinione pubblica. Inoltre le misure esteriori si rivelano le più deboli quando si tratti di organizzare uno sforzo muscolare.
>
> Un uomo meno esperto di me si sarebbe consolato ragionando presso a poco così: i ragazzi non sono abituati allo sforzo lavorativo, non hanno « stile », non sanno lavorare, non hanno l'abitudine di mettersi al livello dello sforzo compiuto dai loro compagni, non esiste quell'orgoglio lavorativo che sempre contraddistingue il collettivista. Tutto ciò non può nascere in un giorno solo, ci vuole tempo. Purtroppo io non potevo consolarmi in questa maniera. Conoscevo la legge per cui nel fenomeno pedagogico non esistono nessi diretti e tanto meno sono possibili la formula sillogistica, il breve balzo deduttivo. Nelle condizioni di Kuriag uno sviluppo graduale e lento dello sforzo lavorativo minacciava di creare uno stile generale di lavoro che si sarebbe espresso nelle forme più mediocri, e tale da liquidare lo stile preciso e rapido dei « gorkiani ».

Makarenko sente di essere sul punto di violare ancora una volta i princìpî dell'« Olimpo pedagogico ». Il problema che gli si presenta è questo: i

kuraghiani comprendono quale sarebbe il loro dovere, aspirano a compierlo ma non ne hanno la forza. La coscienza del dovere è dunque insufficiente di fronte all'azione? C'è una spontaneità che non riesce ad esprimersi se non con un'abitudine allo sforzo? L'autoscienza non si risolve sempre in autodisciplina? Egli non esita ad affermare che è proprio così: i pedagogisti dell'« Olimpo » hanno evidentemente trascurato un anello in quella loro facile catena: attività spontanea, autocoscienza, autodisciplina, autocontrollo. E questo anello va posto appunto tra l'attività del conoscere e quella del fare, poiché nell'attività del fare sono coinvolte altre forze spontanee che le si possono opporre e qualche volta trionfare. C'è dunque un'opposizione, un conflitto tra componenti egualmente spontanee della natura infantile: c'è il grano e la gramigna. La gramigna non è ammessa dai pedagoghi, oppure è considerata un'erba che cade da sé, di fronte al rigoglioso svilupparsi del grano. Essi pensano così perché teorizzano in astratto. Invece nella realtà la gramigna è preoccupante, bisogna eliminarla con cura, con una tecnica attentamente studiata. La seconda fase dell'opera di Makarenko è appunto la definizione di questa tecnica pedagogica che deve permettere ad ogni ragazzo della sua colonia di sentirsi sostenuto da una solida organizzazione. Makarenko prevede le obiezioni della pedagogia ufficiale. Egli si attende quindi un'aspra battaglia. La pedagogia diffusa dalla rivista « Educazione libera » aveva fatto proprio questo principio: « Nella nostra scuola non vi sarà posto per nessuna costrizione, per nessuna violenza esercitata sull'animo del fanciullo quand'anche queste costrizioni dovessero ricoprirsi con non si sa quali sublimi mète ». (Kaminski, *op. cit.*, p. 19).

Makarenko rovescia la posizione. Occorre salvare le mète, a qualsiasi costo per dare un significato all'educazione e vincere la resistenza dell'educando aiutandolo a superare lo sforzo, trasformando la sua passività in autocoscienza e l'autocoscienza in autodeterminazione.

« .... in cielo e vicino al cielo, sulle cime dell'' Olimpo pedagogico ' qualsiasi tecnica nel campo dell'educazione veniva considerata un' ' eresia ' ». Makarenko è deciso a passare per eretico.

Arrivato per deduzione dal concetto di « sforzo » a quello di disciplina egli tenta di chiarire il divario che correva tra lui e gli altri su questa importante questione.

Si parlava anche di disciplina. La base teorica in questo campo era costituita da due parole che si incontrano spesso in Lenin: « Disciplina cosciente ». Per qualsiasi persona di buon senso queste parole contengono un pensiero semplice, comprensibile e praticamente necessario: la disciplina deve accompagnarsi alla comprensione della sua necessità, utilità, della sua importanza di classe. Nel campo della teoria pedagogica ciò suonava diversamente: la disciplina deve nascere non dall'esperienza sociale, non dal l'azione pratica di un collettivo cameratesco, ma dalla pura coscienza, dalla nuda convinzione intellettuale, dal « vapore dell'anima », dalle idee. Perciò i teorici, proseguendo nel loro cammino, decisero che la « disciplina cosciente » non serve a nulla se nasce in seguito all'influenza dell'educatore. In tal caso non si tratta più di una disciplina realmente cosciente, bensì, in sostanza, di una violenza esercitata sul « vapore dell'anima ».

Il contrasto tra Makarenko e i pedagoghi dell'Olimpo non tocca però il fine ultimo che essi si propongono: ed è la formazione del vero socialista.

Il contrasto è nei mezzi: gli uni sostengono che basti incoraggiare l'attività spontanea, l'altro, con le prove, dimostra che il ragazzo ha bisogno di un aiuto diretto, di una guida, di una tecnica moderna adeguata.

Egli si mette quindi a perfezionare la sua organizzazione disciplinare.

Tornando nel mio buco di provincia, cominciavo a pensare. Riflettevo: noi tutti sappiamo benissimo qual'è l'uomo che vogliamo ottenere, lo sa qualsiasi operaio cosciente, lo sa qualsiasi membro del partito. Di conseguenza la difficoltà non risiede nel problema dello scopo, bensì nei mezzi. Si sa bene quel che si deve fare ma non si sa come lo si deve fare. Si tratta di un problema di tecnica pedagogica.

Makarenko immagina l'orrore dei pedagogisti al semplice suono di questa parola *tecnica*.

Quando io pronunciavo timidamente parole del genere alle pendici dell'« Olimpo » gli dei mi bersagliavano di mattoni gridando che si trattava di teoria meccanica. Invece io, quanto più ci pensavo, tanto più trovavo delle somiglianze tra i processi dell'educazione e i soliti processi della produzione materiale, convinto che non ci fosse nessuna particolare meccanicità in tale somiglianza. La personalità umana continuava a restare tale con tutte le sue complicazioni, la sua ricchezza e la sua bellezza, ma mi pareva che proprio per questo fosse necessario affrontarla con strumenti di misura più precisi, con maggior senso di responsabilità e maggior numero di cognizioni e non con piagnistei isterici.... Per tutti i particolari e per tutto il lavoro dell'educatore occorre una scienza speciale. Perché negli istituti tecnici noi studiamo la resistenza dei materiali, mentre negli istituti pedagogici non studiano la resistenza dell'individuo quando lo si comincia ad educare? Pure tutti sanno che tale resistenza è un fatto reale. (*Poema ped.*, p. 522).

È facile immaginare lo scandalo che queste espressioni possano suscitare ed abbiano suscitato in studiosi abituati a parlare dell'Infanzia come di un segreto tesoro dal quale per misteriose vie dovrà sbocciare l'uomo perfetto. Makarenko insiste molto, in tutta la sua opera nella confutazione di questa credenza: « Lassù, dalle cime, si vede soltanto il mare sconfinato dell'infanzia.... si trova il modello di un ragazzo astratto, formato di materiali leggerissimi, idee, carta stampata, sogni ».

Egli, invece, ha sperimentato la *resistenza* del ragazzo concreto: una resistenza qualche volta ostinata, crudele e drammatica. Egli si sente *massacrato* dalle discussioni coi pedagogisti che non riescono a penetrare nel suo mondo; è costretto a lavorare solo al perfezionamento della sua tecnica, nello sforzo di chiarire e approfondire i suoi propri motivi. E come chiarirli se non reimmergendosi con più consapevolezza e maggiore vigilanza critica nella vita della colonia?

La sua ricerca insegue ora i particolari tecnici: la scomparsa di un secchio, per esempio, lo interessa sia dal punto di vista del suo valore materiale, sia per la *tecnica della sua scomparsa*: « Proprio questo punto, la responsabilità della pulizia, del secchio, dello straccio, costituisce per me un metodo tecnologico » (*Poema ped.*, p. 523).

È insomma una rotella che non funziona: e una rotella sola può guastare tutto. Si direbbe che Makarenko si butti, in questo momento, in particolari così minuti per una specie di ripicca polemica: invece non perde di vista una sua idea più generale. Può sembrare contradditoria questa preoccupazione della tecnica in un uomo che aveva rinnegato la tecnica pedologica con tanto furore ma occorre tener presente che Makarenko rifiuta le tecniche della pedologia soltanto perché dirette alla ricerca di elementi biologicamente e fatalmente presenti nell'individuo ai quali egli non credeva. Le sue ricerche sono rivolte invece al perfezionamento dei mezzi adatti a sostenere il ragazzo nel suo sviluppo umano. Gli abitanti dell« Olimpo » a loro volta che pure ponevano tanta cura a identificare con i *tests* le disposizioni naturali dell'educando mostravano invece la più viva avversione per lo studio del medesimo educando nella viva realtà del suo svolgimento che era il problema centrale del Makarenko.

Gli abitanti dell'Olimpo disprezzano la tecnica. Grazie alla loro dominazione nei nostri istituti pedagogici il pensiero tecnico-pedagogico langue, soprattuto per quanto riguarda propriamente l'educazione. In tutta la nostra vita sovietica non esiste una situazione tecnica più arretrata di quella educativa. E perciò il lavoro educativo si svolge all'artigiana e anche tra i lavori artigiani è il più arretrato.

Al problema così posto Makarenko darà col suo lavoro, un grande contributo sia proponendo una solida preparazione specifica degli insegnanti, sia proponendo che anche il lavoro degli insegnanti si organizzi in « collettivi pedagogici » collettivi cioè di educatori, nei quali sia possibile lo scambio delle esperienze e la discussione delle idee.

7. Le prospettive.

Dalla convinzione dell'importanza della tecnica pedagogica Makarenko trae i principî per l'organizzazione della colonia. Si tratta di vincere la *resistenza allo sforzo* latente o manifesta in ogni colonista. La tecnica è fondata su preliminari riflessioni psicologiche: una ricca tastiera di motivi vien fuori da queste riflessioni. Sono richiamati a nuovo vigore concetti e sistemi ritenuti sorpassati: l'organizzazione, i gradi, i castighi, il senso dell'onore, l'emulazione: ma tutti rinnovati dalla presenza di quell'entità detta *collettivo* e dagli scopi sociali posti come mèta al lavoro.

L'espressione *senso dell'onore* richiamò sul Makarenko gli strali della più forbita ironia. Non si colse a prima vista la differenza tra l'onore, vuoto e formale attributo delle vecchie caste privilegiate e l'onore, consapevolezza di responsabilità e dignità dei nuovi costruttori di civiltà. Makarenko, colpito da quell'ironia sente il bisogno di scrivere un romanzo (giudicato mediocre dal punto di vista letterario) per chiarire questa sua riscoperta del senso dell'onore. Il romanzo (*L'Onore*) vuol dimostrare come nel processo della rivoluzione l'onore diventa una immensa forza morale e politica.

Anche l'emulazione riconquista un suo posto nel dinamismo della vita di colonia. I nostri pedagogisti prendendo in esame questo punto hanno dovuto tener conto di quanto di nuovo è stato introdotto dal Makarenko nel vecchio concetto dell'emulazione.

.... è presumibile che laddove si faccia sentire veramente l'influenza di Makarenko, oggi considerato come il massimo ispiratore della nuova pedagogia sovietica, l'emulazione di gruppo sia qualcosa di più serio di quanto non possano esserlo tipi di competizioni che sfociano in graduatorie di merito. Negli istituti di Makarenko v'erano sì *reparti, comandanti,* ecc., ma si trattava di articolazioni funzionali di un tutto operoso, il *collettivo*; il *collettivo* a sua volta possiede un suo proprio, fortissimo *senso dell'onore,* che può interpretarsi come un sentimento di emulazione di gruppo; però è sentimento spontaneo, coscientemente funzionale rispetto alla più vasta società, indenne da stimolazioni artificiose. Credo si debba obbiettivamente ammettere che, a prescindere dalle divergenze teoriche, Makarenko abbia realizzato e ci abbia poi esposto un'esperienza di educazione attiva di prim'ordine.... Makarenko può aiutarci assai bene a comprendere il gioco della complessa dinamica di gruppo in una collettività realmente impegnata a conservarsi e a progredire; nel contempo ci rende più che mai diffidenti verso qualunque forma di emulazione che venga promossa dall'esterno, con mezzi estrinseci ed artificiosi.[22]

Conclusione giustissima. Occorre aggiungere che Makarenko legando le prospettive del collettivo allo sviluppo della intera società sovietica ha creato una fonte di attività e di emulazione spontanea, reale che può considerarsi perenne e che costituisce appunto la sua grande scoperta pedagogica; mentre nella nostra educazione si arriva a quelle forme di individualismo esasperato come è l'*autoemulazione* (vedi saggio su citato) il superamento cioè dell'individuo misurato con se stesso, in uno sforzo sterile quanto un gioco.

Il pericolo che la dinamica dell'emulazione e dell'onore si risolva in meccanismo soffocante è evitato in virtù delle prospettive sempre più larghe offerte all'attività dei colonisti. È logico che avendo individuato la pena dello sforzo nel lavoro Makarenko punti, per superarla, sul valore della gioia, sul fascino delle prospettive e sull'impeto vitale derivante dalla vittoria.

« Il vero stimolante della vita umana ci sembra che sia la gioia dell'in domani. Nella tecnica pedagogica questa gioia futura è uno degli obbiettivi essenziali del lavoro » — dice Makarenko in una conferenza alla Radio. E più oltre: « È indispensabile che la giornata di domani sembri avere qualche cosa di più attraente di quella d'oggi in una collettività infantile composta di individui incapaci di fare progetti a lunga scadenza e di mobilitare per molto tempo le loro tendenze e interessi ».

Ma anche le prospettive vanno suggerite e organizzate: sembra essere anzi questo il punto che richiede l'intervento più assiduo del maestro.

Prima di tutto occorre organizzare la stessa gioia, darle vita e farne una realtà. In seguito occorre, con perseveranza, trasformare le gioie semplici, in gioie più complesse e più importanti dal punto di vista umano. Noi seguiamo qui una linea interessante: dalla soddisfazione primitiva al più profondo sentimento umano.

---

[22] A. Visalberghi, *Emulazione e dinamica di gruppo,* in « Scuola e città », settembre 1953.

Ed anche dalla prospettiva vicina, anzi immediata che concerne l'indomani alla prospettiva più lontana che impegna l'energia del ragazzo per settimane, per mesi o per anni è tutto un graduale svolgersi di sentimenti umani che comprendono via via il gruppo, il collettivo, la vita nazionale nel suo insieme.

Abbiamo veduto come su un individuo già maturo intellettualmente Makarenko abbia fatto funzionare la prospettiva. Il pericolo delle prospettive consiste nel non tener sempre presente la necessità di svolgere interessi socialmente sempre più vasti, senza cadere nell'eccesso di trascurare le iniziali esigenze di gioia dell'individuo ancora immaturo: l'organizzazione delle prospettive prossime deve partire evidentemente dalle tendenze personali. « Ma — avverte Makarenko — sarebbe un grande errore fondare la prospettiva prossima sul principio del piacevole, anche se questo piacevole contiene elementi utili. Sarebbe abituare il ragazzo a un epicureismo inammissibile ».

Il senso più preciso di queste prospettive appare evidente dalla narrazione delle vicende delle due colonie da lui organizzate: il direttore dirige la prospettiva sempre verso soddisfazioni derivanti da sforzi che giovano alla collettività, che cementano un'azione comune, che aprono nuovi orizzonti. Il ritmo pieno della vita dei colonisti si ha appunto nella tensione gioiosa verso uno scopo comune; Makarenko osserva con interesse come le forze dei colonisti sembrino centuplicarsi in questa tensione. Fa anzi un'altra esperienza: che le cose difficili rialzano il tono spirituale della colonia, dànno un senso pieno della vita, esaltano le qualità migliori dello spirito infantile. Di qui la giustificazione psicologica dell'*esigenza* del Makarenko. « Siate esigenti » è il consiglio del pedagogista: esigenti coi ragazzi, esigenti con voi stessi: sentitevi sempre impegnati in qualche cosa di difficile. Questa esigenza corrisponde ad un alto concetto che l'educatore ha del ragazzo: « La nostra dialettica, in realtà dimostra la stessa cosa; non si può richiedere molto ad un uomo se non lo si rispetta. Quando noi chiediamo molto ad un uomo in ciò stesso consiste il nostro rispetto per lui ».

La controprova di questa intuizione Makarenko l'aveva nei momenti in cui, raggiunte alcune mète importanti, la colonia si trovava all'improvviso svuotata di finalità immediate. Invece di essere lieti i colonisti si lasciavano prendere a poco a poco dalla rilassatezza. Il tono si abbassava, una certa negligenza cominciava a manifestarsi; il lavoro giornaliero sembrava privo di mordente. Occorreva prendere lo slancio verso altre prospettive, organizzare un lavoro più difficile.

Questo superamento continuo che Makarenko considera la fonte della vera gioia giovanile è la norma della colonia Gorki e della colonia Dzerginskji: nella prima la tensione appare più drammatica perché volta alla conquista delle condizioni stesse della vita e del lavoro; nella seconda le prospettive si volgono al perfezionamento dei rapporti di convivenza, alla crea-

zione del vero socialista. Si tratta sempre di uno slancio combattivo che non deve allentarsi. Nella sua conferenza in occasione dell'incontro con i suoi lettori nella casa della cultura Kirov di Leningrado, avvenuta il 16 aprile 1938, Makarenko spiegò appunto che nei suoi libri egli aveva voluto descrivere la educazione come un processo di lotta. Disse che il *Poema pedagogico* descrive « la lotta del collettivo per la propria validità, per un proprio volto, lotta più o meno aspra; *Bandiere sulle torri* ci mostra un collettivo felice in una società felice ».

La pedagogia delle prospettive costituisce non soltanto il nucleo vitale delle due colonie ma è anche argomento di organica esposizione in un capitolo intitolato « Metodo di organizzazione del processo educativo ». Essa d'altra parte è così presente in tutti gli scritti di Makarenko che ne costituisce uno degli aspetti essenziali.

8. Cultura e lavoro.

Vediamo ora come Makarenko risolse nei collettivi da lui diretti il problema più discusso nella pedagogia sovietica del suo tempo e che, come abbiamo già accennato costituisce la grande svolta della scuola sovietica: e cioè il rapporto tra cultura e lavoro. Abbiamo già detto come questo rapporto fosse il punto controverso di tutta l'organizzazione scolastica dal 1917 al 1934 circa; un'esigenza politica stava alla base della politecnicizzazione della scuola e con questa esigenza politica camminava di pari passo il principio del conoscere identificato col fare e di tutti gli altri principî della scuola attiva. Nell'opera di Makarenko non appare che questo particolare problema abbia dato luogo a speciali preoccupazioni, o a speciali difficoltà.

La colonia Gorki adottò il lavoro come necessità di vita in un primo momento, come disciplina morale e spinta alla vita sociale in un secondo momento. Lo studio si organizza a poco a poco come esigenza non meno importante del lavoro, legata ad esso ma non con quel carattere di dipendenza così stretta come alcune correnti della « Trudovaia skola » avrebbero suggerito.

Nella colonia « Primo maggio » descritta nel romanzo *Bandiere sulle torri* ci troviamo di fronte da una parte a officine di produzione sui cui proventi la colonia vive e dall'altra a un corso di studio completo di dieci classi, con professori, aule, gabinetti scientifici ecc.; una scuola tradizionale, insomma che ha lo scopo di fornire al ragazzo un sapere scientificamente già organizzato.

Questa scuola ci viene incontro nella figura del maestro Nikolai Ivanovic quando Igor il ragazzo di cui abbiamo già fatto conoscenza entra a far parte della colonia. Nikolai Ivanovic ha il compito di esaminarlo sullo stato dei suoi studi precedenti.

« — Mi chiamo Nikolai Ivanovic — dobbiamo mettere in chiaro alcune cose.... — ». E tra le cose da mettere in chiaro c'è in primo luogo l'ortografia: « — Prego. Eccovi della carta, inchiostro e penna. Vediamo un po'.... Se

non avete nulla in contrario, potreste scrivere brevemente, molto brevemente.... su quanto a Leningrado più vi piace, delle vie, dei ponti, forse dei parchi. Potete farlo? —». E dopo l'ortografia è la volta della aritmetica, della biologia. Non vi è nessuna traccia in questa scuola delle teorie dei complessi o dei progetti. Makarenko non dimostra mai di aver messo in dubbio la necessità di considerare la scienza come un aiuto da dover offrire ai ragazzi con tutti i caratteri di un patrimonio che le generazioni hanno accumulato in secoli di fatica per la ricchezza di tutti. Egli non pensa neppure che il ragazzo debba arrabattarsi a mettere insieme con la sua povera fatica brandelli di piccole scoperte disorganiche tratte dalla sua personale esperienza. L'esperienza gli deve servire sì a perfezionare la sua tecnica, a trovare il rapporto tra scienza e lavoro, a proiettare nel campo scientifico i problemi stessi del lavoro e vedere quindi, con chiarezza, la necessità di risalire alle leggi, ma non a rifare, individualmente, tutto il cammino della scienza, o a stabilire legami artificiosi fra occupazioni pratiche e materie di studio. Le scienze coi loro particolari metodi ritrovati con l'apporto di centinaia di uomini, devono costituire una acquisizione liberata sì di tutto quello che di meccanico l'appesantiva nella scuola vecchia, ma organica e quindi veramente viva e veramente vivificatrice dell'intelligenza. Se l'attività personale dello scolaro deve trovare un suo sbocco è giusto che essa si eserciti verso nuove conquiste e non nel riconquistare ciò che è già patrimonio umano ben consolidato.

Nulla di più errato, secondo Makarenko che privare il ragazzo del possesso dei veri principî della scienza e dei metodi della scienza.

— Voi ricorderete senza dubbio — scrive — il nostro pregiudizio che pretendeva di legare il processo del lavoro al programma scolastico. Ci siamo rotti la testa su questo maledetto problema. I ragazzi fabbricano uno sgabello e questo deve essere legato con lo studio della geografia e della matematica. Io mi sentivo, francamente, a disagio, quando la Commissione ministeriale veniva a ispezionarci e non trovava nessun rapporto tra lo sgabello e lo studio del russo. Poi io vi rinunciai e dichiarai onestamente che nessun legame di quel genere era necessario.[23]

« Makarenko — commenta Irène Lézine — non tenta più dunque di trasportare l'officina a scuola o la scuola all'officina come si affaticano a fare i suoi colleghi: il solo legame tra la scuola e l'officina .... è costituito dalle lezioni di disegno industriale aggiunto ad ogni classe ». (Lézine, *op. cit.*, p. 13).

Makarenko anticipa dunque le conclusioni a cui arriveranno, dopo molte esperienze, tutti i pedagogisti sovietici. Egli difende per il lavoratore una preparazione completa e organica dal punto di vista culturale; non una cultura minore o limitata e frammentaria come è quella che si pretende legare alle esercitazioni di lavoro. Il lavoro deve servire a liberare la cultura dalle sue astrattezze intellettualistiche, ma non a privarla della sua organi-

23 Makarenko, *Opere complete*, Mosca, 1947, vol. V, p. 306.

cità. D'altra parte a Makarenko non sfugge che la scuola tradizionale ha conservato della cultura solo la parte formale. Nel quinto anniversario della « Comune Dzerginskji » facendo un bilancio non tanto dei risultati ottenuti quanto dei problemi sollevati con la sua opera, Makarenko scrisse un articolo intitolato « I pedagoghi alzano le spalle » nel quale è trattato specificamente l'aspetto culturale della nuova educazione del lavoratore.

L'istruzione pedagogica proletaria si è aperta la strada attraverso le lotte, è penetrata nella vita rispondendo alle esigenze e ai bisogni vitali della nostra industria e della nostra nuova cultura. Nessuna meraviglia se in questo rinnovamento l'istituto scuola abbia opposto la resistenza dovuta alla sua tradizione intellettualistica borghese e che le nuove esigenze abbiano trovato invece il terreno più sgombro nel Consomol, nelle scuole di fabbrica, nelle facoltà operaie. Tuttavia la scuola comune deve, con le sue particolari funzioni entrare in questo grande rinnovamento liberandosi dalle remore che la tengono chiusa in una sua astratta atmosfera. Questi nemici sono: i residui della vecchia ideologia intellettualistica russa, i forti strati di individualismo borghese.

La comune Dzerginskji ha voluto combattere questa battaglia.

Nel 1927 siamo comparsi dinnanzi all'Olimpo pedagogico con il nostro modesto ideale della cultura del lavoratore sovietico. Ci hanno risposto:

— Il lavoratore colto! Ma come? Ma è proprio necessario?

Noi riassumemmo i nostri punti di vista sulla tecnica pedagogica:

— Noi vogliamo educare civilmente il lavoratore sovietico. Di conseguenza dobbiamo dargli un'istruzione, per quel che desideriamo media, dobbiamo dargli una qualificazione; dobbiamo disciplinarlo e fare in modo che egli abbia un senso politico sviluppato.... Su queste basi lavorammo per cinque anni: .... La comune intitolata a Dzerginsky non pone più un abisso tra il lavoro intellettuale e quello fisico. La facoltà operaia dell'istituto di costruzioni meccaniche introduce i nostri comunardi direttamente all'istituto superiore di studi tecnici, dove questi entrano non soltanto come studenti ben preparati ma anche come artigiani di alta qualificazione. (MAKARENKO, *I pedagoghi alzano le spalle, passim*).

Si trattava della battaglia più difficile che la scuola doveva compiere per la integrale riuscita della rivoluzione, trovare cioè — come spiegava Lenin — i legami e i nessi concreti tra scienza e lavoro produttivo, e insieme applicare e adattare le leggi e le scoperte scientifiche alla produzione. Da molti secoli la divisione delle classi aveva prodotto una scissura così profonda tra attività teorica e attività pratica che l'una era diventata astratta e l'altra meccanica, come già molto tempo prima era stato messo in rilievo dal nostro Genovesi. La erudizione era diventata l'appannaggio delle classi dominanti, la fatica brutale la condanna delle classi proletarie.

La denuncia di questa assurda situazione della nostra civiltà che ha una lunga storia nella letteratura di tutti i paesi occidentali non è però valsa a ristabilire un contatto fecondo tra lavoro e cultura. Lo sforzo di ricondurre alla loro sintesi questi due elementi doveva sgombrare il terreno dagli assurdi di una società capitalista nel campo sociale e da alcuni gravi pregiudizi nel campo culturale e pedagogico.

La pedagogia sovietica comprese che sia l'addestrare gli alunni in un lavoro artigiano, sia il forzare i programmi di studio in direzione del lavoro non risolvevano il problema. Makarenko trovandosi fuori della scuola ufficiale in un collettivo in cui tutte le occupazioni potevano trovare il loro posto percorse invece la sua strada senza sbandamenti se pure non senza incertezze e anticipò con la sua esperienza alcune conclusioni che, se non poterono essere accettate interamente dalla scuola sovietica odierna, costituirono un solido caposaldo per ulteriori sviluppi.

Nelle sue colonie Makarenko trovò una condizione per la quale il lavoro era tradizionalmente predominante, sia come occupazione concreta, sia come elemento educativo. Ma egli seppe intorno al lavoro organizzare il collettivo facendone il centro delle più interessanti suggestioni educative. Tuttavia la scuola non fu trascurata; anzi la scuola fu veduta come una funzione essenziale del collettivo e non nella sua chiusa funzione di distributrice di cognizioni. «Alla colonia Dzerginskji ragazzi di tredici, quattordici anni lavorano a macchine complicatissime e vi lavorano come operai altamente qualificati. Appunto per questo, già dall'età infantile bisogna guidare l'educazione lungo due vie: l'insegnamento scolastico e l'insegnamento nella fabbrica moderna: questo è il metodo più breve e più economico».

Non mescolare lavoro scolastico e lavoro di fabbrica dunque, ma affiancarli, in modo che l'uno integri e approfondisca l'altro. La loro unità non si deve ricercare semplicisticamente in una mescolanza che nell'odierno grado di civiltà risulta artificiosa ma nella più profonda unità di interessi che il socialismo reinstaura nell'uomo.

Makarenko non sottovaluta l'addestramento in un lavoro unico e limitato. Molte fondamentali qualità umane si esercitano nell'eseguire un lavoro manuale fino alla precisione massima. È un vanto dell'officina della colonia Dzerginskji eseguire lavori perfetti fino al centesimo: la volontà e le capacità del ragazzo sono tese fino allo spasimo; il carattere si tempra. Tuttavia questi rimarrebbero risultati sterili se quel lavoro non avesse un valore sociale diretto, quale soltanto un lavoro produttivo può acquistare. Dall'officina della colonia escono oggetti che sono venduti, che *servono*. E non servono soltanto perché la colonia vive del loro provento e tutti i colonisti sentono perciò di essere legati da interessi personali e collettivi alla buona riuscita del lavoro, tanto che su di esso si può incentrare tutto il sistema della disciplina e dei rapporti morali; ma servono perché si inseriscono in un processo di produzione che collega il collettivo con l'intera società.

La coscienza di questo legame pone l'esigenza di una cultura ampia, totale: una cultura che non è soltanto scientifica o tecnica ma anche storica e letteraria. Il colonista sente che la sua qualificazione di lavoro è in stretto rapporto con l'allargamento delle sue conoscenze, con la conquista di una seria cultura. Il suo lavoro lo mette in rapporto con tutta la vita nazionale, in tutti i suoi aspetti.

Il processo col quale questa persuasione diviene a poco a poco parte

essenziale della coscienza del colonista è descritto nelle vicende di Igor, il quale partito da una indifferenza ostile verso il lavoro da una parte e lo studio dall'altra appunto perché vedeva studio e lavoro separati e quindi non interessanti, finisce coll'intuire le radici in cui essi si saldano organicamente. I pregiudizi della concezione borghese di lavoro e di cultura cadono ad uno ad uno nella coscienza di Igor. L'ultimo a cadere è quello che riguarda il rapporto lavoro-letteratura, vita-letteratura.

In *Bandiere sulle torri* nel capitolo intitolato *Il cuore di Igor Cerniavin* sono proposti appunto alcuni problemi che riguardano questo rapporto: « L'anno scolastico sta per terminare. I colonisti senza dimenticare la tensione del fronte produttivo.... si immergevano completamente nella lotta scolastica ».

Igor è diventato ormai un ottimo lavoratore e un ottimo scolaro. La lotta scolastica rinforza il fronte produttivo: questo è abbastanza chiaro per lui, per quel che riguarda il sapere scientifico. Ma nel campo della letteratura la cosa è meno evidente; o per lo meno ci sono più gravi pregiudizi da vincere. Esiste una unità organica tra letteratura e cultura, e tra letteratura e lavoro? Makarenko non ne dubita: soltanto sente di avere davanti a sé qualche preconcetto da superare.

Tra i colonisti che « amavano studiare, semplicemente, perché capivano che la scuola li avrebbe *messi sulla giusta strada* », ecco che all'improvviso nasce proprio in Igor una vocazione letteraria. Makarenko la incoraggia ma con una chiarificazione preliminare: la vera vocazione letteraria non si può sviluppare estraniandosi dai problemi della scienza e della vita. Un dialogo tra Igor e la sua insegnante di lettere suggerisce nel lettore alcune considerazioni che si potrebbero ricollegare alla grande questione odierna della *letteratura impegnata*. Si tratta di un dialogo in cui i motivi sono appena accennati, lasciati si può dire, alle riflessioni del lettore:

— Cerniavin, come mai studiate così male?
— La letteratura? — si stupì Igor.
— No, con la letteratura va benissimo. Ma il resto? —
— Sapete, Nadezda Vassilievna.... il resto non mi interessa.
Lei storse la bocca:
— Se non studiate il resto, neanche la letteratura vi servirà.
— E se diventassi uno scrittore?
— Uno scrittore di questo genere non serve a nessuno. Di che cosa parlerete? —
— Ce n'è tante di cose. Parlerò della vita.
— Di quale vita?
— Come di quale vita? Della vita....
— Parlerete dell'amore?
— Perché? C'è qualche cosa di male?
— No, nulla di male. Solo.... dell'amore di chi?
— Di qualcuno....
— Datemi un esempio....
— Bene.... un uomo ama.... è innamorato, capite?
— Ma chi, chi?

— Un uomo qualunque.

— L'uomo qualunque non esiste. Un uomo fa qualcosa, lavora in qualche posto; ha le sue gioie, i suoi dispiaceri. Quindi dell'amore di quale uomo parlerete? —

Questo suo pensiero Makarenko lo riprese più decisamente in articoli vari: la sua preoccupazione può essere messa sul piano di quella del De Sanctis: ed è la necessità di ristabilire l'unità essenziale tra uomo e scrittore.

Makarenko, stimato fra i più illustri rappresentanti della letteratura sovietica contemporanea ci dà con le sue opere un esempio di letteratura impegnata. Questa posizione lo porta a partecipare alle polemiche che si svolgevano su questo argomento anche nell'Unione sovietica. I suoi interventi, per coerenza, sono sempre collegati strettamente alla sua opera di pedagogista oltreché di scrittore.

Nell'articolo *Contro la banalità* (*Lit. Gazetta*, 30 giugno 1938) scrive: « La letteratura artistica perderebbe il senso se lo scrittore cessasse di scoprire cose nuove, se non fosse capace di mostrare la società in movimento, presentire il giorno di domani. Per questo si esige non soltanto un occhio acuto e la parola espressiva: è necessaria anche l'audacia, la capacità di dire con franchezza di compagno una nuova parola ».

Letteratura e cultura devono perdere ogni carattere intellettualistico, astratto: devono inserirsi anzi con una loro funzione di primo piano nella conquista della nuova moralità socialista. E questa morale è la morale del collettivo: nel collettivo confluiscono in una sintesi superiore tutte le attività: lavoro e cultura, officina e scuola. « L'uomo nuovo deve essere collettivista in ogni suo atto ,in ogni suo pensiero. Non posso immaginarmi che descrivendo o creando questo uomo nella nostra immaginazione si possa rimanere all'antica etica individualista ».[24]

9. La funzione del collettivo.

Nel 1935 Makarenko lascia la colonia Dzerginskji e viene chiamato a Kiev col compito di liquidare il fenomeno dei *biesprisorniki*. Comincia una nuova fase della sua attività più specialmente dedicata alla rielaborazione delle sue esperienze e alla applicazione dei principî maturati a tutte le fasi dell'educazione: dalla famiglia, alla scuola. Nello stesso anno 1935 egli dà alle stampe il *Poema pedagogico*, opera per la quale ebbe l'incoraggiamento e l'elogio di Massimo Gorki.

L'esperienza della colonia Gorki gli richiese dieci anni di rielaborazione. Quella della colonia Dzerginskji gli richiese egualmente una lunga fatica. Scrisse di questa colonia in tre opere successive: *La marcia dell'anno '30*, che fu pubblicata ancora prima del *Poema pedagogico*: il breve romanzo *Il F.D.-I.*, il cui manoscritto s'è in parte perduto e in cui narra la trasfor-

24 Balabanovic, *op. cit.*, pp. 199-200.

mazione dell'officina della colonia, e *Bandiere sulle torri* di cui è imminente la traduzione in lingua italiana a opera di Leonardo Laghezza e di cui il traduttore mi ha gentilmente concesso il manoscritto.

Bandiere sulle torri descrive la pienezza della vita del collettivo; quando superate le condizioni di emergenza che hanno costituito il periodo eroico della colonia Gorki, l'educatore volge le sue cure al perfezionamento della vita e della disciplina. La battaglia da esteriore diventa interiore: le prospettive da immediate, lontane. Il romanzo è scritto in terza persona; i personaggi sono introdotti con grande abilità. Alcuni fatti diventano il punto di confluenza per registrare le loro reazioni e per chiarire i fondamentali principî educativi. Non v'è in questo romanzo il pathos che rende così suggestivo il *Poema pedagogico*: i grandi problemi di quel poema, i contrasti, gli urti, non perdono le grandi linee che fanno superare a queste opere il ristretto confine della pedagogia, ma perdono la loro drammaticità. Gli animi sono distesi, i sentimenti più placidi, i rapporti umani più ricchi e meno aspri. Questo romanzo serve soprattutto al Makarenko per dimostrare come l'individuo possa superare alcuni problemi della sua educazione in virtù del fatto stesso che vive in un collettivo; e come tuttavia, l'educatore pur concentrando la sua azione sul perfezionamento del collettivo non debba perder di mira la formazione dell'individuo. Ed è importante che l'educatore quasi sparisca dietro la figura dei protagonisti principali che sono un gruppo di ragazzi visti prima fuori del collettivo con tutte le loro qualità buone e cattive, sviluppate o impedite nella spontaneità di una vita vagabonda; e poi nella lenta evoluzione prodotta in essi dalla vita organizzata. Il direttore appare soltanto nelle grandi circostanze, in quei casi in cui l'opera educativa ha bisogno appunto di fissarsi su un individuo o su un caso individuale. È il caso di Igor, per esempio, che si innamora di Oxana e non può fare a meno, seguendo l'impulso del suo sentimento, di baciarla a forza. Tale avvenimento non può esser lasciato al giudizio del Consiglio del collettivo. Già il pedagogista ha potuto notare dalle reazioni dei ragazzi che esso è stato posto su un piano di eccessiva severità. È questa la circostanza tipica in cui la regola del collettivo deve essere sorpassata. L'educatore invita semplicemente il colpevole a recarsi da lui, a colloquio. Egli sa che nell'attesa di quel colloquio Igor avrà tutto il tempo di rivoltare la sua colpa da tutte le parti, di prevedere i termini del castigo, di ingrandirlo forse nella sua immaginazione. È quello che egli considera la vera pena per una mancanza dovuta appunto a mancanza di controllo e di riflessione. La scena, il momento, il modo del colloquio, tutto è predisposto con semplicità ma con grande cura degli effetti psicologici.

> Zakharov stava seduto al tavolo. Alla vista di Igor indicò col capo una sedia.
> — Siedi. —
> Igor sedette, trattenendo il respiro. Zakharov depose le carte che teneva in mano si strofinò la fronte con la mano:
> — Ti devo dire qualcosa, o tu stesso capisci tutto?

Igor balzò in piedi, si mise una mano sul cuore ma poi si vergognò di quel gesto e la lasciò ricadere:

— Alexiei Stepanovic capisco tutto.... perdonatemi!

Zakharov fissò Igor con attenzione, con calma. E disse lentamente, in tono un poco severo:

— Capisci tutto? Questo è bene. Del resto ero convinto che sei un uomo d'onore. Quindi domani farai tutto quello che devi fare?

Igor gli rispose piano:

— Lo farò.

— E in che modo lo farai?

— In che modo? Non so ancora. Le parlerò, le chiederò di perdonarmi....

— Bene, si.... bene. Arrivederci. Puoi andare....

Un'altra volta, invece, un colpevole non viene giudicato degno di essere castigato. La mortificazione del ragazzo arriva al punto da spingerlo a esigere la punizione. Poi, in questo collettivo, i ragazzi hanno imparato a considerare la punizione come un mezzo di riconquista della dignità umana: essa è graduata in proporzione alla maturità raggiunta dal colonista; le più severe punizioni sono riservate ai migliori, a quelli che hanno maggiori responsabilità. Ma in complesso l'atmosfera che vi regna è di felicità: non una felicità astratta e statica ma quella speciale forma di felicità che si accompagna ad una lotta vittoriosa, al superamento di se stessi, alle affermazioni della personalità umana.

Nel 1937 Makarenko in collaborazione con la moglie scrisse un volume dal titolo *Libro per i genitori*. Anche questo volume è narrativo: è un insieme di racconti e di scene collegate con riflessioni pedagogiche.

Passiamo con questo volume ad una nuova fase dell'opera del nostro pedagogista: quella in cui dalle esperienze risultate valide nei collettivi da lui diretti il Makarenko vuol trarre alcune tesi valide anche fuori del collettivo: o meglio vuol trarre la conseguenza che ogni ambiente di educazione deve e può trasformarsi in collettivo.

Dal *Libro dei genitori* si sono tradotte in italiano le parti più organiche col titolo di *Consigli ai genitori*, libro che ha avuto molto successo ed è stato largamente commentato dai nostri studiosi. La causa di questo successo è dovuta al fatto che, mentre le condizioni in cui si svolge il processo educativo nel *Poema pedagogico* e in *Bandiere sulle torri* sembrano non potersi realizzare in una società come la nostra, le riflessioni sull'educazione familiare possono trovare una rispondenza in parte, se non in tutto, anche nella nostra attuale vita. E quei principî che riferiti ad una colonia socialista sembrano a molti discutibili o per lo meno non del tutto accettabili, nel nostro grado di vita democratica, riferiti ai doveri familiari acquistano una accettabilità maggiore; sembrano anzi rispecchiare alcune nostre esigenze peculiari.

I problemi dell'autorità, dei premi, dei castighi, dell'esempio e così via sono così familiari alla nostra pedagogia che il libro di Makarenko può dare l'impressione di una voce nota, chiara e amica. Questo appare anche al

Casotti il quale accetta in pieno tutta l'impostazione dell'educazione familiare del Makarenko salvo il principio da cui deriva la sua autorità.

Nella prefazione al volume italiano *Consigli ai genitori* Giuseppe Berti identifica come essenziale questo principio del Makarenko. « Per quanto concerne la famiglia l'idea centrale di Makarenko è che nella società sovietica la famiglia educa bene i propri bambini nella misura in cui partecipa intensamente alla vita sociale e riflette questa sua partecipazione nella vita familiare ». Giudizio che si potrebbe completare con questa riflessione di Mario Manacorda: « E invero domina dappertutto in questo libro non la ricetta o il sistema, ma piuttosto un'idea fondamentale, ovvia in apparenza, ma nella sostanza profondamente vera e ricca di grandi conseguenze: l'idea che si può educare soltanto in quanto si sia esigenti verso se stessi e si controlli e si educhi anzitutto se stessi » (*Rinascita*, novembre-dicembre 1950). Manacorda mette anche in rilievo l'aspetto della famiglia come collettivo strettamente collegato alla società:

> Così acquista nuovo valore l'affermazione del Makarenko che « non si può separare la famiglia dalla scuola »; così nel rispondere a chi chiede quale dev'essere l'elemento direttivo nell'educazione, se la famiglia o la scuola, egli lungi dal filosofare sui diritti naturali e precostituiti della famiglia, come usa da noi, risponde recisamente di non volere cercare di risolvere questo problema in un senso o nell'altro, di non voler parlare separatamente dell'insegnante e della famiglia e, posto che l'organizzazione educativa che dà l'indirizzo sia al singolo insegnante, sia al singolo allievo, sia alla famiglia, deve essere la scuola come qualche cosa di organico, come un unico collettivo scolastico, egli indica come istanze fondamentali dell'educazione il collettivo pedagogico, il collettivo infantile da esso diretto e il collettivo familiare.

Chiarita così la questione ci sembra che il Casotti non dia nel segno accettando la parte normativa del Makarenko e rifiutando i suoi principî; poiché altre sono le conseguenze pedagogiche che si possono trarre da un'autorità familiare derivata dal diritto divino, altre da un'autorità conquistata con una sempre più cosciente partecipazione al collettivo sociale.

Un giudizio del Balabanovic chiarisce ancora meglio il carattere di questo libro. « Makarenko — con esso — si propose di tradurre sul piano del *linguaggio familiare* e *della condotta familiare*, le indicazioni dei classici del marxismo-leninismo e questo caratterizza l'ispirazione del « Libro per i genitori ».[25] Anche il Balabanovic, per mettere in risalto il nucleo fondamentale di pensiero espresso in questo libro deve rifarsi al concetto di morale sociale. « La personalità sociale e politica dei genitori, le loro caratteristiche morali determinano per Makarenko il successo dell'educazione familiare, non soltanto le speciali misure organizzate dal padre o dalla madre, ma ogni giorno ogni ora ogni minuto della vita dei genitori agiscono direttamente sulla coscienza del bambino ».

Formare la personalità dei genitori è dunque un'esigenza fondamentale; liberarli prima di tutto « dalla consapevole o inconscia tendenza ad educare

---

[25] Balabanovic, *op. cit.*, pp. 203-204.

non produttori ma consumatori » che è « il peggior residuo della mentalità capitalista »; la causa maggiore di tutte le deviazioni dell'egoismo familiare.[26] Liberarli ancora dall'errore che « fine dell'educazione sia quello di educare come singolo educatore il singolo fanciullo alla sua personale bontà o alla sua personale felicità ».[27]

Altro errore su cui il pedagogista insiste è quello di dirigere tutta l'opera educativa sul bambino e trascurare il perfezionamento della famiglia intera come collettivo sociale, come ambiente che ha la più grande importanza sulla formazione morale del fanciullo. « Non crediate di educare vostro figlio soltanto quando gli parlate o gli fate lezione o gli date degli ordini; voi lo educate in ogni momento della vostra vita, anche quando non siete in casa ». Tutti errori che ritroviamo anche nella nostra educazione familiare; e per i quali ci sembra che potremmo trovare quel solo rimedio che Makarenko consiglia ai genitori sovietici. In questi consigli c'è un tono di così elevata moralità che nessuno si sentirebbe di respingerli dalla propria riflessione e non si tratta di moralità astratta, retorica, si tratta di una forte organica concezione che sentiamo valida in tutta la sua estensione. Che cosa c'è di nuovo in questa moralità oltre il tono e l'esemplificazione così persuasiva? Di nuovo c'è l'elemento lavoro e l'elemento collettivo. Sono questi elementi che dànno concretezza e vigore a tutte le pagine dei « Consigli ». Il lavoro con tutti i suoi problemi, i suoi modi come rapporto tra gli uomini che implica una sua onestà che è fondamentale per la nuova vita civile, entra nel concetto di moralità rinnovandolo.

Evidentemente anche nelle altre società il lavoro è considerato nei suoi aspetti educativi; i nostri libri di lettura sono pieni di riflessioni sulla forza moralizzatrice del lavoro. « Il lavoro nobilita l'uomo » è un vecchio proverbio che ha gli anni del nostro liberalesimo. In realtà il lavoro nella nostra società è invece un campo di feroci competizioni in cui si scatenano le peggiori tendenze individuali. Il lavoro di cui parla Makarenko è invece uno sforzo concorde del collettivo per la realizzazione di obiettivi nei quali ogni individuo trova il suo più vivace interesse. Esso si può porre dunque al centro non soltanto della vita sociale ma anche della vita familiare. I genitori devono parlare del loro lavoro ai loro figli ed anche delle questioni economiche che esso porta con sé. Il bilancio domestico può essere una lezione di moralità in una famiglia in cui il lavoro sia inteso come partecipazione ad ideali comuni: quel bilancio non nasconde né l'umiliazione dello sfruttamento sofferto, né l'immoralità dello sfruttamento consumato ai danni altrui. « La nostra onestà — scrive Makarenko — esige un'unità positiva tra i lavoratori, il rispetto di ogni lavoratore, il rispetto del proprio piccolo collettivo e del collettivo costituito dall'intera società sovietica, il rispetto per i lavoratori di tutti i paesi ».

---

26 Balabanovic, *op. cit.*, pp. 203-204.

27 M. A. Manacorda, *Consigli ai genitori*, recensione, in « Rinascita », novembre-dicembre 1950.

La fede in questa onestà è il fulcro da cui prendono calore e vita tutte le parti del *Libro dei genitori* e quella forza persuasiva, quella chiarezza logica che ne fanno un piccolo capolavoro. La suggestione esercitata da questo libro è stata notevole in tutti i paesi. Molti vi hanno scoperto un mondo sovietico di cui non avevano conoscenza; un aspetto che non era facile immaginare per chi era abituato ad accettare senza critica il quadro che di quel mondo dànno gli avversari. Vi hanno intravisto una infanzia avviata alla gioia di vivere, di agire, una famiglia che si sforza di superare gli egoismi del chiuso cerchio dei vincoli del sangue, una società fortemente tesa alla realizzazione di una vita giusta, sana, positiva. Esso ha dato una sostanza nuova a quella forma di moralità che da troppo tempo, nella nostra civiltà si è svuotata di contenuto: quello che era retorica e ci faceva sorridere è ridivenuto sincerità e verità.

Sarebbe interessante riesaminare punto per punto sulla traccia di questo libro tutti i problemi della vita familiare, anche i più minuti, anche quelli che sembrano marginali; ma questo ci porterebbe lontano. Sarà più interessante invece vedere come Makarenko applicò alle istituzioni scolastiche i principî educativi già sperimentati nelle colonie.

Occupandosi dell'organizzazione della scuola Makarenko vi ha portato tutta la maturità del suo lungo tirocinio di educatore. All'inizio della sua vita di dirigente della colonia Gorki era opinione comune che alla rieducazione dei biesprisorniki bastasse il lavoro. La scuola e lo studio erano considerati facoltativi.

> Io non mi soffermai a lungo in questa linea di condotta. Ma altri miei colleghi vi rimasero a lungo. Accettavano l'usanza che lasciava liberi i ragazzi di studiare o non studiare. Praticamente si finiva col fatto che lo studio non veniva preso sul serio. Bastava a qualcuno avere un piccolo insuccesso in classe perché potesse pretendere il diritto di non studiare. Io venni presto alla convinzione che nel sistema delle colonie lavorative la scuola è un mezzo potente di educazione.... Negli ultimi anni ho ritenuto necessario addirittura fondare la scuola decennale e sono fermamente convinto che una completa rieducazione che ci garantisca dalle ricadute può essere attuata soltanto con la scuola media completa.[28]

Nella conferenza del 10 gennaio 1938 Makarenko affronta più decisamente che in altri scritti il problema della vita scolastica. Questa vita va liberata da alcune impostazioni errate che Makarenko esamina ad una ad una. « Io vedo nella teoria pedagogica tre tipi di errori: Il mito della *deduzione logica*; del *feticismo etico*; del *metodo isolato* ». I maestri sovietici sono stati vittima del primo errore quando ad esempio vi fu la ventata del metodo dei « complessi ». Si affermava, a priori, che il metodo dei complessi, pensato a tavolino secondo tutte le regole della logica, armonizzando e fondendo le diverse parti del programma scolastico *necessariamente* doveva produrre la stessa fusione e armonia nella personalità del ragazzo. La logica

[28] Makarenko, Conferenza del 10 gennaio 1938, in *Opere complete*, vol. V, Mosca, 1947, p. 108.

diceva che un metodo buono non doveva dare che risultati buoni, ma la bontà del metodo non era stata provata sperimentalmente. E i risultati smentirono la deduzione logica.

Il *feticismo etico* riguarda, per esempio, il concetto di lavoro. Il lavoro considerato morale, sacro, si pensava che dovesse avere in sé e per sé una grande forza educativa, anche quando si risolveva in puro esercizio muscolare. Il terzo errore è quello di puntare su un metodo come avesse un suo valore assoluto, indipendente dalle circostanze in cui viene applicato e dagli altri metodi.

« Molto spesso si dice che un determinato metodo porta a determinati risultati ». Makarenko prende ad esempio il metodo del castigo: ' Il castigo educa lo schiavo ' questo è il pregiudizio; quindi occorre bandire il castigo da un'educazione alla libertà. « Nessun metodo — conclude — può essere giudicato buono o cattivo se lo esaminiamo distaccato da un sistema complesso di influenze. Il castigo può educare lo schiavo ma qualche volta può educare una brava persona ed una persona libera. Il metodo più buono può risultare a volte il più cattivo e viceversa ».

10. Conclusione.

V. Gmurman in un saggio intitolato *La pedagogia sovietica e A. S. Makarenko* dà una risposta abbastanza definitiva a tutti gli studiosi occidentali che si sono proposti il quesito: « È veramente Makarenko un pedagogista? Ha un suo sistema filosofico che giustifichi la sua pratica educativa? ».

Si sa che da noi si è adottata volentieri la formula che per Makarenko trovarono i pedagoghi dell'Olimpo: « Makarenko è un buon pratico.... ma in quanto a dottrina pedagogica lascia a desiderare ». L'ultima variazione di questa formula è quella espressa nel rapido saggio di Casotti secondo il quale Makarenko è debolino nella teleologia pedagogica e nella filosofia dell'educazione. Dalle quali parole potrebbe sembrare che il sistema di Makarenko sia nato per caso, per un magico fiuto e non abbia avuto la sua ferma base in principî di ordine generale.

Certo Makarenko non si è molto indugiato a dissertare sull'essenza umana e su altri problemi astratti; la sua teleologia e la sua filosofia sono appunto in contraddizione con tutte le astrattezze dei sistemi della pedagogia corrente e cercano la loro espressione non in formule teoriche ma nella realizzazione di rapporti nuovi tra scolaro e maestro, tra scolaro e società.

I principî di Makarenko — lo dice egli stesso infinite volte — sono i principî del materialismo. Makarenko accetta questi principî così come li hanno formulati i classici del marxismo. Come pedagogista a lui spetta il compito di dedurre da questi principî le norme di una educazione che li renda effettivamente operanti. La critica non può disconoscere che egli sia riuscito a porre saldamente le basi della nuova pedagogia socialista e a in-

dicare le vie dei suoi futuri sviluppi. « La nostra rivoluzione ha già i suoi grandi libri, ma ancor più grandi fatti. I libri e i fatti della nostra rivoluzione, ecco la pedagogia già creata dell'uomo nuovo ». In questa affermazione c'è esplicito il riconoscimento che « le leggi dell'educazione derivano dalle leggi di tutta la vita sovietica ». E siccome la vita sovietica si realizza con un radicale mutamento di rapporti sociali Makarenko si impegna nel definire la qualità di questi rapporti anche nel campo educativo.

Né può essere assente da questo studio l'elaborazione di un concetto della natura dell'uomo. Abbiamo già messo in rilievo come il concetto del Makarenko si opponga a quello del Rousseau e dei fautori della scuola libera; e superi il concetto del Locke e in certo senso quello del Kant, e come invece si possa collegare, in via generale, con la grande corrente dello storicismo che ha nella pedagogia italiana grandi rappresentanti.

Nell'Unione sovietica, Makarenko ha un grande precursore in Cernjcewskj il quale « metteva in ridicolo quei pensatori i quali discutevano se l'uomo era una creatura buona o cattiva e concludeva: « Tutto dipende dalle circostanze, dai rapporti, dalle istituzioni ». La filosofia marxista ha elaborato questo concetto: non basta riconoscere che l'uomo è il risultato dell'influenza delle circostanze; Marx ed Engels hanno scoperto l'importanza decisiva che ha per la formazione dell'uomo l'attività da lui svolta ».[29]

La base della pedagogia di Makarenko è dunque in questo concetto: « L'uomo è il risultato dello sviluppo storico »; nel quale sviluppo egli stesso è un elemento attivo e determinante. In base a questo concetto Makarenko ha combattuto prima di tutto contro gli errori della pedagogia zarista e poi contro quelli della pedagogia libertaria, ha rettificato il concetto di educazione attiva, ha posto nei suoi veri termini il concetto di collettivo, i rapporti tra i vari collettivi con l'individuo studiandoli e organizzandoli nei più piccoli particolari.

L'elaborazione di tutti questi problemi costituisce un patrimonio pedagogico di enorme ricchezza. Molte delle sue soluzioni sono state adottate oggi nella pedagogia ufficiale dell'Unione sovietica; molte altre sono state il fondamento di ulteriori esperienze.

Il Gmurman riassume la somma degli studi di Makarenko sotto questi quattro punti fondamentali:

1) il legame tra l'educazione e il corso generale dello sviluppo della società sovietica, in particolare il legame tra l'educazione e la politica dello stato sovietico;

2) il legame tra gli scopi generali e quelli particolari dell'educazione;

3) la dipendenza di ogni manifestazione pedagogica da tutte le altre, da tutto il sistema del lavoro educativo;

4) i legami reciproci tra i mezzi pedagogici e i risultati che in tal modo si ottengono, i legami tra il fine e il mezzo.

---

[29] « Rassegna sovietica », ottobre-novembre 1951, p. 39.

La pedagogia occidentale può forse trarre dalle teorie di Makarenko qualche spunto per la rielaborazione di alcuni suoi problemi essenziali. La stessa premessa storicistica che è alla base della pedagogia di Makarenko se da una parte lega l'educazione sovietica in modo organico alla realtà sovietica, dall'altra mette in luce un'esigenza che può dare al pensiero pedagogico di ogni nazione un impulso e un orientamento più deciso nel senso della concretezza stessa del fatto educativo. In tutta la pedagogia mondiale lo storicismo costituisce un lievito che finora non ha trovato il suo adeguato sviluppo a causa dei residui metafisici propri del pensiero borghese. Le esperienze di Makarenko possono divenire esemplari per ogni pedagogia progressiva, in qualunque stadio si attui uno sforzo di democratizzazione della scuola e dell'educazione. In questo siamo d'accordo con queste parole di Annamaria Principalli:

> Diremo che l'educazione com'è intesa da Makarenko non è valida che nel paese del socialismo? Evidentemente no; nella misura in cui l'educatore è capace di sentire l'evoluzione sociale del Paese e l'unità del collettivo nazionale, nella misura in cui sa comprendere il valore sociale delle virtù di cui Makarenko fa lo strumento principale dell'educazione — coraggio, onore, lealtà, senso del dovere — egli potrà giovarsi dell'esperienza dell'educatore sovietico ed adattarla alle esigenze ed alle circostanze che caratterizzano attualmente la vita del Paese.[30]

Ma l'eredità di Makarenko consiste soprattutto in un fermento etico che tende a sanare lo sdoppiamento della persona umana che è causa di tutti gli sbandamenti morali nelle civiltà in esaurimento. « Nella vecchia società — scrive Makarenko — vigevano due norme: una di parata per la predicazione morale e per gli specialisti dell'ascetismo, l'altra per la vita comune e per le persone *intelligenti* ».[31]

Questa duplicità di norme svuotava dall'interno ogni azione educativa. L'esigenza di ripristinare la fiducia nella norma, e quindi la sincerità della vita morale, la coerenza nella condotta, non è retorica aspirazione ma un ideale concreto per il quale Makarenko ci guida a trovare mezzi validi.

DINA BERTONI JOVINE

---

[30] A. M. PRINCIGALLI, *La pedagogia di Makarenko*, in « Educazione democratica », maggio 1954, p. 27.

[31] I. L. BOGRACEV, *L'eredità di Makarenko e l'etica comunista*.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

CAMILLO SBARBARO

Resine è il primo libro di Sbarbaro. Composto al tempo del suo noviziato scolastico, lo abbiamo letto in una collezione di « opera prima », nel 1948, senza emozione, solo con il gusto di una riesumazione culturale. Lo stesso Sbarbaro del resto indicava la precarietà di quei versi scritti al tempo del ginnasio o del liceo con l'accanimento caratteristico delle prime prove.

A leggerlo, a distanza di ormai troppi anni (*Resine* è del 1911) non ci muove la ricerca di un antecedente di stile, di lingua, di motivi, l'illusione forse, di scoprire la formazione del maggior libro di versi di Sbarbaro, che verrà dopo, nel 1914, e consacrerà la sua importanza di poeta. La ricerca è condannata all'insuccesso. *Resine* è un libro provvisorio, quasi casuale; non si può dire neppure propedeutico e cade l'ambizione di farne storia. Volendo cercare in questo libro superficiale, ci si renderà conto di un tirocinio classicistico, di un richiamo aperto alla « tradizione » coeva carducciana e dannunziana, anzi di un gusto mimetico di quella tradizione attraverso una prova insistita, cartacea.

Si potrebbe trovare un presentimento della secchezza, dell'aridità dello Sbarbaro vero, in certi tentativi di lingua aspri e acuiti; ma si tratta di una « crudeltà » solo formale, e sperimentale. Il gusto del paesaggio è qui riflesso dal Pascoli, in quadri o bozzetti chiusi, con qualcosa di stretto e di agro, che la tradizione di *Myricae* non aveva, e con un gusto elementare e insieme letterario, nell'intenzione di inquadrare le scene, o ritagliarle in un arco ritmico e compositivo gustoso. La tendenza all'espressione fisica di un'ossessione interna, è sul piano della provvisorietà del linguaggio; rientrerà, tuttavia, nella poetica tipica di Sbarbaro delle parole « strizzate » fino alla loro densità e interiorità poetica. Ma qui, piuttosto che di un anticipo, si deve parlare di un prolungato esercizio versificatorio, a confronto con il vocabolario classicistico, la cadenza languida e monotona del « crepuscolarismo », che accenna a svilupparsi in una « prosaicità » emotiva e appassionata. Volendo, potremmo rintracciare certo gusto di « storia minima » sentimentale, certe presenze umane su uno sfondo perplesso e pericolante (sarà poi torbidamente doloroso e « vuoto »), certa volontà di grottesco, o di letterarietà truccata e ironica, dissipate, tuttavia, nello scherzo o nella labile trovata. Niente, o quasi, in definitiva, degli incunaboli del gusto successivo di Sbarbaro: lo schema morale, la concentrazione lirica, il « prosastico » doloroso e intenso. Forse, appena, in tracce di risentimento morale,

nell'immedesimazione naturalistica, nell'esibizione di un lutto del mondo o nel paesaggio elegiaco e rovinoso; o, meglio, in certa estrema sofferenza « segnata » da un ritmo perentorio.

Pianissimo è stato scritto a poca distanza di tempo da *Resine* (è diviso in due parti, scritte rispettivamente nell'inverno del 1912 e nel maggio 1913), ma è separato dal tirocinio giovanile da una profonda differenza umana e stilistica. Sbarbaro ha ristampato, recentissimamente, *Pianissimo* in due redazioni, quella primitiva e un'altra corretta e trasformata, del 1954. Il confronto tra le due edizioni si offre, quindi, in certo modo necessario a chi voglia rendersi conto dell'importanza di questo libro di poesia, e voglia collocarlo nel luogo che gli compete nella letteratura italiana contemporanea.

Ma a noi interessa stabilire il diagramma dell'esperienza di Sbarbaro, e non sovrapporre all'immagine 1914 un'immagine nuova e diversa che è tanto più interessante quanto più indica l'evoluzione del poeta di *Pianissimo* attraverso tutte le esperienze di ricerca compiute durante tutti questi anni.

La nuova edizione di *Pianissimo* non è *un altro* libro, non si limita ad una filologia del gusto; è una nuova testimonianza, un prolungamento della sua vitalità. Il processo correttivo non è un dato filologico, o non è soltanto questo, è l'indice di una fedeltà ai propri temi, alla propria vocazione di poeta. Per questo saremmo tentati di chiamare il *Pianissimo* del 1954 una « traduzione » in un nuovo libro.

Vedremo, più tardi, in particolare, il grado di fedeltà negli appelli e nel richiamo alla propria « tradizione », ma anticipatamente, potremo dire che Sbarbaro ha mantenuto, con un preciso gusto morale, la storicità di quella prova, di quell'esercizio del cuore e della mente.

Pianissimo fu un libro nuovo, e sorprendente nel 1914, e siamo d'accordo con chi lo considera un momento importante della poesia italiana contemporanea, non solo per il suo aspetto — già più volte constatato — di « precedente » e di anticipazione di esperienze diverse, del resto assai più radicali, ma anche per la novità della sua lingua e del suo fervore umano. Di fronte al crepuscolarismo morbido del « parlato borghese », stanco e ripetuto, Sbarbaro offre subito, un'esperienza di musica « bassa » ma attentissima e sofferta, implicitamente polemica.

Pianissimo è, dunque, un programma poetico; un'intenzione umana. Non si tratta di una disposizione al « canto », al proprio ritratto o racconto sentimentale, alla più o meno esplicita (e persuasiva) polemica anti-oratoria e anti-retorica, come è stato nei crepuscolari. Si tratta di un « diario » di pochi fatti interiori, di sentimenti precisati e come fissi di fronte a sé, al di fuori di ogni possibile recitazione e crudelmente spogliati di ogni richiamo, di ogni superstite vitalità esterna.

Qui la sua forza, anche dimostrativa, la sua soluzione perentoria di fronte alla lingua e al mondo « crepuscolari », o alla particolare presenza, in Sbarbaro, del crepuscolarismo. È stato detto che Sbarbaro ha collaborato a una protesta anticlassicistica, alla rinuncia di un complesso di sentimenti

consacrati, di scene o di gesti ufficiali, per una interiorizzazione del proprio mondo, per una evocazione assorta e assidua di sé; e in questo si avvicina ai crepuscolari, alla rottura con il linguaggio tradizionale, all'immissione di nuovi contenuti e di nuovi temi. È vero; ma l'operazione di Sbarbaro è più complessa e orientata in una direzione nuova e polemica. Non si tratta di *rifiutare,* si tratta di *ridurre* il proprio mondo a una norma intima; la novità di Sbarbaro non è soltanto tematica o programmatica, è alla fine di una ricerca, meglio, è l'espressione stessa di questa ricerca.

Se nell'apparente immobilità o fermezza del linguaggio, come ci è dato in *Pianissimo,* noi non vediamo immediatamente questa « conversione » linguistica e culturale, è certo che il suo linguaggio nasce nella ricerca, come *proposta,* come *attività.* Sembra strano che la lingua di Sbarbaro sia una lingua di crisi e di polemica, fondata com'è su pochi dati, su un lucido riflettere interiore — che è un interiore registrare — su un asse preciso di intenzioni e di allusioni e in una scrittura ritmica, scandita e povera di risonanze. Il fatto è che mentre i crepuscolari, — nel momento stesso di opporsi alla parola « poetica », proponendo una parola prosastica, usuale e trasmissibile — tendevano ad infletterla di nuovi significati, a provarla in una diversa « convenzionalità » linguistica e sentimentale, Sbarbaro non cadeva in nessuna di queste indulgenze residue, ma isolava la propria parola, la circoscriveva nella sua perentorietà, nella sua difficile « comunicabilità ». L'apparente immobilità della lingua, quasi fissata in una sua « sincronia », in un limitato gioco di « scelte », è espressione della volontà di identificare parola e confessione in una forma di rigorismo interiore, non di provocare un nuovo istituto psicologico o sentimentale, come accade nei crepuscolari. È una parola di « diario », ferma, illuminata in un sistema di riferimenti, si potrebbe dire, interni, in una forma di « convenzionalità » evocante e trasfiguratrice. A questo possiamo aggiungere: le intenzioni culturali, l'istintivo « nichilismo » culturale, come vedremo; gli influssi del « decadentismo ».

Il decadentismo, passato in Italia attraverso le forme delle « scapigliature », da un lato, del dannunzianesimo, o di certo « naturalismo psicologico » francese dall'altro, in Sbarbaro si connette alla poesia crepuscolare; e avvia un repertorio di luoghi comuni psicologici e lirici di trepidante sofferenza, di elegiaco estremismo. Ma le pose letterarie, il gusto di provocazione o lo sfondo « maledetto » acquistano un valore psicologico inedito più intimo: piuttosto che attuarsi in un comportamento programmatico o oratorio. Il tono del libro è quello di una intransigente psicologia, di un rigore morale sciolto in una « dolcezza » direi nichilistica, nell'abbandonata musica della sofferenza; di un valore polemico implicito, ma fermo di fronte a ogni poetica oratoria o sensuale. Qualcosa, più che di secco, di epigrafico e di precettistico perfino, nell'esibizione dei sentimenti dettati da una forte persuasione umana e come collocati al limite della rappresentazione; un « pianissimo », insomma, che è respiro dell'anima, espressione di sé in una ostinazione invisibile, quasi silenziosa, ma acremente presente.

La poesia di *Pianissimo* è fondata su simboli psicologici e morali elementari: dolore, morte, consuetudine, peccato, proprio per questa ragione interiore: a volte esauriti nella loro stessa pronuncia, nell'enfasi sottintesa di una procurata intensità, a volte, più spesso come espressione dell'esito ultimo del lungo esercizio interiore.

Sbarbaro introduce, quindi, nella poesia a lui contemporanea un nuovo contrappunto interiore, quasi un « contrasto » (nel senso tecnico-culturale) di passioni. Una confessione chiusa nella propria voce come in un circolo di estraneità, di rassegnazione e di immobilità sentimentale. « Taci anima stanca di godere e di soffrire » (all'inizio della prima parte di *Pianissimo*); « Taci anima mia. Son questi i tristi giorni » (all'inizio della seconda parte), quasi a segnare un'intima corrispondenza, un'eco di voci. È evidente il gusto della composizione ritmica, della « ripetizione », talvolta ossessivamente elegiaca, dei propri temi, come in una partitura immediata, e dolente. Poesia ciclica, che esprime i propri termini interiori piuttosto che in una direzione di progresso sentimentale, nella forma di una « variazione » assidua: poesia di una confessione, dicevamo, insieme intransigente e abbandonata.

Si è voluto insistere sulla diversità delle due parti, la prima « elegiaca », la seconda « lirica » (De Robertis); nella prima si insiste più sul dato sofferto, sulla « cosa in sé », nella seconda, invece, più sul patimento e sulla pronuncia di quella sofferenza. Oppure si è voluto vedere una tematica diversa, nella prima parte incentrata sul termine « rassegnazione » (il mito del distacco), nella seconda sul termine di « perdizione » (il mito della disperazione) (Seroni).

Può essere vero: c'è un progresso, in parte, nel « diario » di Sbarbaro; più che una evoluzione del tempo morale, del racconto di sé, c'è un progresso tematico, uno spostarsi dell'accento, da una prima parte di rassegnazione e di accettazione dolorosa a una seconda parte dove l'esercizio di annichilimento sentimentale si fa esercizio di attività e di vitalità, strumento paradossale di una vita ritrovata al fondo del dolore e della perdizione. Ma non è un progresso dinamico e sicuro; su tutto il libro è lo spessore di una immobilità ed estraneità che ora si risolve in un dolore muto, ora in una anonimia elegiaca, ora nell'amara gioia di una vitalità estrema attraverso la colpa e il peccato. Come è stato detto (Bo), in Sbarbaro non c'è il gusto del peccato o della perdizione in sé; se il repertorio « decadente » lascia tracce di pose « maledette » o anarchiche, questi termini, in *Pianissimo*, sono termini di una vicenda sofferta e istintiva, diremmo, vissuta in un reale estremismo psicologico-morale, che è per noi il vero tono del libro, dove la stessa dolcezza rientra nell'amarezza, l'eccesso o l'abbandono sentimentale nel volontario esercizio di aridità.

Il tono conclusivo di questa poesia « monotona » (nel suo ritmo mentale e verbale) è in una forma di nichilismo sentimentale, di disciplina dell'aridità su di sé e sull'altro: intransigenza nel pronunciare il proprio dolore ed abbandono alla sua vicenda fatale. Niente di mistico, tuttavia anzi un

accanimento nella propria vicenda, che tocca i momenti dell'« assenza », del distacco assoluto dalle cose e può far ricordare certo annichilimento della poesia seriore, decadente-ermetica. Ma in Sbarbaro, più che di « assenza », cioè di un gioco dialettico fondato su una filosofia « negativa », su un nichilismo metafisico, si tratta di un « vuoto » interiore, sempre legato a un dato psicologico, si direbbe biografico, a una « cronaca » del proprio dolore, alla sua « realtà ».

(È qui il sapore di *historicus* del proprio dolore e del dolore di un ambiente storico, che c'è indubbiamente in Sbarbaro, « storico di cupidige e di brividi »). In *Pianissimo* non c'è l'esperienza di radicale annientamento delle realtà che si avrà in Ungaretti, attraverso la distruzione degli oggetti e la loro ricreazione in una « parola » mistica ed esoterica, o più tardi in Montale, che tuttavia, partirà da questa base psicologica, da questo dato sentimentale e « storico », già ridotto e mortificato, per una dilatazione cosmico-naturalistica del moto interiore, negli *Ossi di Seppia*.

Dobbiamo vedere in *Pianissimo* una poesia psicologica e morale, legata ancora al dato introspettivo, alla visione patetica e poetica della realtà, alla tradizione « leopardiana ». Né si tratta qui di stabilire confronti, ma solo di indicare una direzione poetico-culturale. Il « leopardismo » di Sbarbaro è certamente mescolato con le esperienze della poesia scapigliata e crepuscolare, e con le forme del decadentismo: ma è proprio a *Pianissimo* il tono di una poesia introspettiva affidata insieme alla propria pronuncia e alla propria avventura; poesia « negativa » di una crisi di transizione (secondo il vero schema, desanctisiano, di identificazione della « funzione Leopardi »).

Certo il « canto » — liberazione e trasfigurazione nella espressione — in Sbarbaro è passionale antefatto, anonima preistoria del proprio diario. Non c'è né trasfigurazione, né attiva affermazione delle proprie ragioni umane; soltanto l'esaurimento di un potere di consolazione e di accettazione aperta del dolore. Qui l'accettazione è rassegnazione disperata e inerte; e la consolazione è cercata solo in un'impossibile riaffermazione del contatto con la realtà, — la « natura » —, o nell'estremismo dello scacco e del fallimento psicologico. L'esperienza « decadente » è, in questo senso, essenziale; ha dato a Sbarbaro il senso di una decezione, di una estraneazione che è appunto immobilità, palpito spento, vitalità arresa e superstite, esperienza di vita-morte. (Per misurare l'importanza di *Pianissimo* da questo lato, si dovrà tener presente anche il suo aspetto « leopardiano »).

Questo « nichilismo » è un nichilismo sentimentale e morale, non metafisico, e qui, in *Pianissimo*, soprattutto sentimentale: il libro di Sbarbaro non si solleva oltre il proprio limite interiore, la propria base psicologica: appunto, il proprio « diario ». Aridità, rassegnazione, sofferenza ecc.: ecco i temi di *Pianissimo*, le caratterizzazioni psicologico-morali di una condizione umana come estraneità e ripiegamento in sé, assimilazione alla cosa « inanimata ». L'indifferenza non è un momento o un risultato della volontà, ma l'esperienza di un annullamento interiore, l'esperienza di una ogget-

tivazione o estraneazione (« Giaci come il corpo ammutolita, tutta piena d'una rassegnazione disperata »). Esperienza che conduce dalla immobilità sentimentale alla immobilità assoluta, al mondo-deserto, all'accettazione della « necessità » (« e gli alberi son alberi, le case sono case.... e tutto è quello che è, soltanto quel che è »); alla coscienza del proprio « vuoto », della propria inutilità (« un cieco mi par d'essere seduto — sopra la sponda d'un immenso fiume »); alla separazione totale della vita (« separata dal resto della terra — è la mia vita ed io son solo al mondo »); alla solitudine. Di fronte a questa esperienza si accentua il motivo della accettazione, della coscienza del proprio dolore, della propria « chiaroveggenza » nel deserto. È il tema degli occhi asciutti (o « chiari » o « aperti ») sul mondo e sul suo male, della rassegnazione sul proprio destino, riscattata in questa coscienza più che lucida arresa (« questo mondo d'intorno m'impaura — e la certezza che sarà per sempre ») o smemorata.

Questi sono i due piani della confessione di *Pianissimo*: l'indifferenza e l'accettazione amara e inerte, o l'invocazione come soffocata in sé di un'« altra » vita o di una vita-sonno, cercata e perduta (« perché a me par, vivendo, questa mia povera vita, un'altra rasentarne — come nel sonno e che quel sonno sia — la mia vita presente »). Ma c'è anche una volontà di vita che è volontà di espressione dell'« amaro » della vita, di una identificazione che non sia tanto « passione » quanto superamento, affermazione *in extremis,* dopo averlo assorbito, del « negativo »: « per tutto questo amaro, t'amo, o Vita ».

La poesia di *Pianissimo* esprime, dunque, due ipotesi spirituali fondamentali: o l'abbandono, la passività, la risoluzione meramente sentimentale ed elegiaca (nelle sue diverse forme di abbandono alla presenza naturale, « il mondo muto delle cose »), di accettazione dell'oggettività anonima e di consuetudine e assuefazione al dolore; o l'attivismo di un esercizio di spogliazione e di annichilimento come ricerca di superamento.

Vita-Consuetudine (accettazione) e Vita-Dolore (azione, « nichilismo » attivo). La vita nel suo ripetersi, nella sua fatalità che è eguaglianza e « necessità » non dà all'uomo che la « chiaroveggenza » della propria desolazione, la lucidità di rifugiarsi in una interiorità vissuta in silenzio, o in rapporto segreto con le cose, come sforzo di risoluzione della propria soggettività. È stato più volte notato il carattere particolare del tema « maledetto » dell'abiezione o perdizione in Sbarbaro: il tono di sensualità torbida e stanca e insieme moralistica. In realtà a noi sembra che il tema della « perdizione » sia un simbolo morale, cioè un paradossale strumento catartico. La volontà di vivere fino in fondo la vita, nella sua amarezza cupa, o nella sua perduta oscurità, è mezzo di liberazione, per ritrovarsi « leggero », « a cuor leggero » (« mi cresce dentro l'ansia di morire — senza avere il godibile goduto — senza avere il soffribile sofferto. La volontà mi prende di gettare — come un ingombro inutile il mio nome. — Con per compagna la Perdizione — a cuor leggero andarmene pel mondo »). Ci si ribella

alla vita attraverso questa forma di sperimentazione del male, di comunione « nera », maledetta, di circuito della colpa-liberazione, dove il peccato non ha niente di compiaciuto o esterno, ma è l'indice di una situazione di estremismo umano, di radicale condanna (« siamo condannati ad esistere ») o meglio, di tensione torbida ed alta (« Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, — Perdizione.... oh voluttà di dar tutto per nulla.... per lei la vita getterei ridendo »). È, in fondo, il momento della polemica maledetta, di relazione del proprio « inferno »: il momento del volersi perdere per ritrovarsi, attraverso la rivolta rinnovatrice o rigeneratrice, al fondo della follia o della disperazione. Si pensa ad una esperienza rimbaudiana: accanto all'elegia passionale o patetica, al nichilismo sentimentale, c'è anche questo « inferno », questa perdizione, al di là della quale si raggiunge una nuova vita umana. Certo, qui, il *déréglement* è domestico, prosastico, legato ai dati, ai fatti, non esaltante ma reale, non metafisico ma cronistico, non universale ma « locale ». E qui, forse, è il maledettismo « moralistico » di Sbarbaro: indice di una crisi di valori e implicita denuncia di essa: ricerca di una disperata fraternità.

Questo, in breve, il disegno di *Pianissimo,* e solo una lettura testuale e approfondita potrebbe sostituire o confermare questo abbozzo interpretativo. Si aggiunga, tuttavia ora alla nostra preoccupazione di interpreti la nuova stesura o « lezione » di *Pianissimo,* pubblicata dall'autore. Non si tratta di « nuova » poesia, come abbiamo già osservato. La storia (o la cronaca) delle varianti e dei sottili, a volte ricchi « pentimenti » psicologici e stilistici deve riconoscere la volontà dell'autore di mantenere il *Pianissimo* 1954 sul piano della testimonianza. Rimangono, datati 1914, i sentimenti fondamentali: la confessione di sé; la poetica nera o amara; il lutto diffuso; il tono a volte epigrafico di massimario morale e di elegia dolorosa; l'amore per il padre. Sembra che lo Sbarbaro della prefazione 1954 del *Pianissimo* in questa « doppia » voce, voglia dichiarare, oltre la continuità, la sostanziale somiglianza dei problemi. Il processo di correzione è una graduale approssimazione a una lezione certa, perfetta (nel senso etimologico), cioè misurata da una interna volontà di esemplarità psicologico-morale, e carica delle esperienze dell'ultima poesia contemporanea italiana. Sbarbaro, nel *Pianissimo* 1954, ha voluto tornare alla propria « verità » attraverso *un dover essere* stilistico, un programma etico di restituzione, di « restauro », si direbbe. Il reticolato delle varianti, istituito per nostro conto, e che qui ovviamente risparmiamo al lettore, è indicazione precisa di questa correzione « interna »: della volontà, cioè, non di trasformare ma, piuttosto, di riprendere un motivo fondamentale, esercitarsi a raggiungerlo nella sua purezza, nella sua idealità psicologica e lirica. Per questo le varianti sono varianti in un testo « dato », rimangono fedeli a una primitiva confessione e, si direbbero varianti non ricreatrici, ma testimoniali.

L'esperienza successiva della prosa e della poesia, coeve al suo sviluppo d'artista dopo il '20, dai primi agli ultimi *Trucioli,* è servita a Sbarbaro per

rassodare il timbro, coordinare o adempiere i fermenti narrativi ed elegiaci, farli più intimi e pensosamente « immediati ».

Nel complesso assistiamo ad una maggiore cura di semplicità e anche di semplificazione, a un rifiuto della più facile cantabilità elastica e « vissuta » del testo primitivo, al desiderio di una maggiore limpidità e perentorietà ritmica del discorso. Sbarbaro, ora, tende a una essenzializzazione o assolutizzazione della vicenda lirica, non a strapparla dalla base biografica e dal documento, ma, certo, a stringere il « tempo », condensare la durata attraverso una maggiore « fermezza » stilistica e lessicale. Sono abbandonati gli usualismi più prosastici e familiari, il patetico più dichiarato o sceneggiato nella lingua; si scava dentro la lingua per tradurla e trasmetterla al di là del testo primo, aperto fino al « narrativo » più candido, ripetuto e pèsto; si decanta la melodia sorda ed elegiaca di sapore scapigliato, il timbro battente e fondo del « leopardismo »; si colmano i vuoti di sensibilità e le pagine « bianche ». La tensione psicologica portava con sé la cadenza troppo vissuta del diario, l'esibizione dell'aggettivo prosastico o « moralistico » (qualcosa di precettistico nella declamazione sentimentale), lo sprezzo; ora c'è la volontà di una superiore passione che è *pietas* anche verso sé, superiore confidenza e accettazione del proprio dolore.

Non volendo proporre, qui, una prova di lettura in concreto (che faremo in altra sede), è bastato insistere su certe caratteristiche tematiche del *Pianissimo* '20: il legame tra tempo e racconto, l'identificazione cioè, del racconto nella « durata » del dettato: contegno conoscitivo di tipo « narrativo », anche se c'è in Sbarbaro un forte rilievo del « soggetto » lirico-diaristico, nel ritmo della propria voce dettante o recitante.

Il « tempo » è il tempo della confessione e del diario: elegiaco nutrimento delle parole evocate e del pianto intimo; di qui nasce il « prosastico » musicale di *Pianissimo*, la misura di una poesia interiore e insieme cronistica, accolta in uno schema di diario e liberata nello sfogo e nell'ingorgo sentimentale. Il lungo « diario » poetico (dove non è nulla, tuttavia, di un *journal intime*) è tessuto su poche parole, ritornanti in un contesto sentimentalmente aperto alla passione, e perfino all'enunciazione lirica.

È noto che *Pianissimo* è diviso in due parti, in una dichiarata unità ritmica di richiami interni. Soprattutto nella prima lezione '14, i componimenti sono legati da una volontà di appelli e ritorni ritmici, a cominciare dagli « attacchi » temporali ripetutissimi (« talor mentre cammino », « ora che non mi dici niente », « a volte quando penso alla mia vita », ecc.) o attacchi-invocazioni (le liriche al padre) o attacchi in posizione musicale enfatica (« io mi desto dal leggero sonno », « esco dalla lussuria », « io giovinetto imberbe » ecc.): c'è il gusto, come si vede, di una scrittura ritmica, palese oltre che in certe approssimazioni contenutistiche e lessicali, nella ossessione tematica, presente perfino in intreccio di parole convenzionali, e in « appoggi » allo svolgersi del dettato (molti componimenti sono letteralmente costruiti con poche parole ricorrenti, quasi per una sorta di in-

terna « rettorica » inconscia e che si riflette in una *langue* fortemente accentrata e tematica e di poche « scelte » stilistiche). Si arriva perfino ad una trama di predilezioni lessicali, istituite più che in simboli (poco possibili in una tale apertura sentimentale) in un repertorio rettorico (*occhi, buio, amaro, sonno*, ecc.); in un contrappunto statuito: *occhi-lagrime* (fino a sfiorare certo « petrarchismo » più tecnicizzato) o in emblemi morali (*Morte, Dolore, Vita, Perdizione* ecc.): caratterizzazioni etiche, esplicite o abbandonate fino alla « didascalia ».

* * *

Il passaggio alla prosa è indicato dallo stesso Sbarbaro (nella prefazione al *Pianissimo* 1914-54) come il passaggio alla sua « terraferma »; in questo senso si è insistito dai critici su una trasformazione della poetica e della poesia sbarbariane da una linea di diario, di elegia esasperata ed estenuata, a un maggior mordente descrittivo e narrativo, a una maggiore capacità di oggettivazione dei propri temi. La materia si precisa; da un prepotente autobiografismo è estratta la linea di una oggettivazione del dolore e della confessione in figure, schemi narrativi, o paesaggi, che apparivano solo raramente in *Pianissimo*, e in un modo del tutto elementare e scenico.

D'altra parte l'arco da *Pianissimo* a *Trucioli* è già contenuto in quella poesia pratica, « bassa », radente, e a volte slanciata nel contrappunto di « piano » e « forte » non soltanto per il gusto di un esercizio musicale, ma per il gusto di attenta e insieme stremata elegia. Passaggio da un nichilismo sentimentale, con quello che di passivo e ridotto esso provoca, fino all'involuzione linguistica, da poeta a parlante (ma si è visto anche il beneficio di una spogliazione che è stata insieme anti-oratoria e anti-crepuscolare) ad un nichilismo morale più fermo e denso. La vita « vuota » si fa « vuoto » intorno allo sviluppo di personaggi, di ambienti, di trame narrative. Si pensi alla torsione che in *Trucioli* viene operata dell'« impressionismo », strappato in sostanza alla sua accezione « sofficiana » di felicità cromatica esterna e opaca, e stimolato da luci oblique e livide, dalla volontà di perdizione, dal gusto del macabro, del grottesco, del « decadente » derivato da un forte pessimismo pratico. È l'esercizio di « aridità » di Sbarbaro, qui meno concesso al sentimento, alla declamazione, ma ritirato all'interno, simbolo di una illusione sentimentale approfondita dalla parte di sottintesi rapporti mentali e morali (e moralistici). Per questo assistiamo ad un oggettivarsi e precisarsi della lingua, a un perdere di pretese — e conseguenze — ideologiche (sia pure nella provvisorietà di una tematica maledetta e « nera » in gran parte avventizia), da un inasprirsi di punte polemiche e denuncianti. Nel linguaggio il passaggio è evidente: da certi abbandoni elegiaci si deduce una parola scavata o corrosa per ferocia, circoscritta nella sua oggettività; un linguaggio impossibile per uno sviluppo narrativo, di tessuto più morbido ed ampio, ma orientato verso il « diario » mascherato ed estroverso, il

paesaggio intimamente balenante e affaticato, il ritratto fisiognomico o l'abbozzo di « personaggi » risentiti nel loro gesto e nel loro spazio morale, e critico, fino all'ingorgo della figura astratta, al meccanismo dell'automa.

In questa direzione polemica verso la meccanizzazione dell'uomo, è tutta una parte di *Trucioli*, assegnata alla identificazione di bambole automatiche, di fantocci meccanici: degradazione polemica di una vita assurda e truccata, grottesca e straziata, nel « museo degli orrori » della vita moderna caro da un lato all'incipiente gusto « metafisico » di parvenze e scheletri cartacei di certa pittura coeva, e dall'altro al repertorio maledetto « decadente », portato in Sbarbaro a un sintomatico manierismo del morboso e del corrotto. Ma anche qui è possibile intravedere la faccia intellettualistica e comunque di pretesa « giudicatrice » di Sbarbaro, che sottolinea questa zona di degradazione attraverso una poetica a funzione doppia, da un lato moralistico-polemica, dall'altro letterario-oratoria, da sottolineare con zelo discriminante.

Si è detto che *Trucioli* appartengono allo sviluppo frammentistico e largamente « vociano » della prosa. È certo che stimoli di questo genere sono presenti, ma è necessario distinguere. Se da una parte il « truciolo » assurge a simbolo di una scrittura breve, stretta e scorciata, si dovrà anche insistere sui fermenti più moralistici che estetistici di un simile esercizio, avvicinarlo alle prove linguistiche di uno Jahier, di uno Slataper, piuttosto che all'edonismo evasivo di un Soffici. In Sbarbaro la parola è pronunciata in un modo non gratuito e disinteressato, tende alla « secchezza », del resto intenzionale oltre che reale, all'impressione morale o fisica di intenso e netto rilievo, più vicina a certa polemicità interna, tesa e placata, di un Campana. Al quale, del resto, lo apparenta un simile gusto del vagabondaggio, di denuncia implicita (o applicata) di una crisi: un legame al costume, nel poeta dei *Canti Orfici* indirizzato a un visionario ethos, e qui in Sbarbaro, accentuato nel lato anti-mitico e anti-avventuroso, in senso locale, di costume appunto, o di « geografia » di viaggi impossibili sulla scorta letteraria di un « bateau ivre » o di un repertorio maledetto del vizio e dell'abiezione, senza compiacimenti — e senza « lacerbiane » insistenze — ma per intima partecipazione personale e morale, negli esiti migliori.

Sbarbaro quindi propone in *Trucioli* una differenziazione da *Pianissimo*; un complesso di ragioni ricercate attraverso la fatica e la pena (sia pure, a volte, nelle forme estrinseche dell'elaborato moralistico e del didascalismo della corruzione) e non attraverso la « grazia » dell'edonismo vitalistico di certi momenti *à la Soffici*, equivalente al « dono » di una scrittura beata ed appagante. Sbarbaro dà in *Trucioli* il senso di una prosa che « si cimenta » — come è stato detto (Ferrata) — e si scopre in una ricerca di difficoltà, di oggettivazione, che è anche ricerca della propria resistenza e del proprio regime morale.[1] I temi di *Pianissimo*, dalla rassegnazione stanca ed impassi-

[1] Ma non diciamo con il Gargiulo che in *Trucioli* Sbarbaro è poeta nei confronti dell'intimismo non poetico di *Pianissimo*.

bile, all'intimismo doloroso e soluto, dal « basso » del diario alla dialettica dolore-azione, e a una ipotesi di conquista, sia pure negativa, del proprio male, si fanno più rilevanti e acri. Si insiste sul male morale, sul *negativo* oltre l'autobiografismo; si cerca di comprendere quel negativo a volte nella sua umanità estraniata ma non perduta. Di qui quella comunione dolorosa non attiva, non promossa a giudizio, a conoscenza veramente morale; e attenta a una fraternità solo apparentemente negativa. Di qui quell'implicita forza polemica — come è stato osservato (l'ultimo Seroni) sia pure frettolosamente — verso un mondo considerato nella sua realtà alienata, ma non distrutta, che vuole ricomporsi nella sua originaria integrità. Di qui, anche, quel disgusto delle apparenze « ufficiali » (della mistificazione dei *mores* borghesi), il rilievo di un nichilismo morale che sembra avere in sé un tono quasi di comprensione superiore, a rovescio. Forse è qui da vedere il gusto di Sbarbaro — oltre le concessioni alla maniera o l'acquiescenza al « genere » — verso una materia « negativa », corrotta ed abietta, verso i sentimenti mortificati, i personaggi umiliati o falliti, e l'intima malvagità e malignità di certi aspetti della vita.

La « necessità », l'eguaglianza fatale nel male e nella condanna, dal terreno di *Pianissimo,* in cui vivevano soprattutto come scavo elegiaco, protesta sentimentale, o accettazione rassegnata, diventano qui accettazione legata ad una capacità di oggettivazione più concreta, di esercizio critico doloroso non fondato su un'orizzonte metafisico, ma su un« dato » di costume, su una « cronaca » esperita e vissuta. L'*amor fati* domestico e intimistico di *Pianissimo* ha qui il gusto di una volontà di aridità senza grazia, dove il « soprannaturale » (cioè, in un contesto come quello di Sbarbaro di sofferente « laicità », un'interiorità più ampia e pura) nasce dalla « aridità, dalla « vita arsa », soltanto *dopo* una partecipazione appassionata e totale.

Questo *nichilismo morale,* in cui ci sembra di poter racchiudere, in formula, l'esperienza di Sbarbaro, lo porta nelle sue prove migliori, alla identificazione di un'etica e di una ideologia — anche nel suo sostanziale « fatalismo » conoscitivo — anti-rettoriche e anti-oratorie. Si pensi, per fare un esempio, alla sobria e intimamente irritata immagine della guerra. Di fronte ad essa Sbarbaro ha un atteggiamento implicitamente polemico, diverso sia da quello dei titolari vociani di quegli anni, che sentirono la « guerra » attraverso la deformazione di una vitalità spericolata o « meravigliosa », sia da altri più intimamente portati a vederne il lato etico-religioso, quotidiano-sacro: di uno Jahier, ad es., condotto a un « gusto » pedagogico del dolore umano attraverso lo slancio dell'uomo-guida. Sbarbaro rifiuta, negli appunti sulla guerra stesi in poche pagine di taccuino, l'immagine eroica o edonistica della guerra, proibendosi le concessioni — tranne i momenti di quasi fatale scatto del linguaggio — alle « merveilles de la guerre » che avevano trovato in certe carte vociane la loro celebrazione estemporanea e pericolosa.

Sbarbaro priva la guerra dalle purezze e fierezze salutari (« mi sento una vergine violentata da un mascalzone »), si rifiuta di considerarla come un valore; la vede come un fatto accettato nella sua inconsistenza e inuti-

lità, (« pure questa vita non è meno logica dell'altra »), ma sempre con un intimo senso di esperienza piena di insidia e di vuoto (« Sughero, galleggio in questo incerto; la guerra ov'è? »).

È un solo esempio per indicare la particolare accezione dell'opera sbarbariana in quegli anni, diretta, nei suoi momenti migliori, e fuori della notevole porzione di concessione alla vanità, a individuare una realtà negativa e inquadrarla nella propria partecipe polemica. Per questo Sbarbaro si allontana dall'esperienza vociana sia pure legandosi agli umori linguistici e moralistici di uno Jahier, o meglio di un Boine (dal quale ricava, nella linea genealogica « ligure », un senso di aridità sconvolta ma tenace, di fuoco stemperato e sotteso, che sarà poi evidente nella poetica dei liguri fino al più grande Montale). E si colloca con Campana — come abbiamo detto — per una poesia di ribellione e di denuncia, a cominciare dal soave « forte » di *Pianissimo*, attraverso una resistenza insieme anti-eroica e anti-quietistica (cioè anti-crepuscolare) e poi in *Trucioli* nel senso di una volontà di rappresentazione che non si arresta al limite dell'ottimismo edonistico o egoistico. L'individualismo etico-polemico, l'accentuazione critica, anche se nelle forme « pittoresche », in parte *decadente* (e in parte *denunciante*) lo portano a una compenetrazione con il « negativo » che annuncia una capacità in qualche modo attiva, in parte anacronistica e in parte intransigente ed « esemplare ». Si è convenuto prolungare questa esperienza del « negativo », questo esercizio *del non,* anche in Montale, e, fatte le debite distanze, misurate per il secondo sul metro della dilatazione metafisica, di incertezza cosmica e di estrema inquietudine interiore, possiamo accettare la linea di sviluppo, pensando tuttavia che Montale ha abbandonato il dato concreto dell'esperienza sentimentale e diaristica, ha trasportato il cuore in una « mente » che decide e risolve un teorema di lucida, atroce evidenza.

Avevamo detto dell'impossibilità di uno sviluppo narrativo: nei *Trucioli* rimangono personaggi convenuti, larve e ombre dei luoghi di perdizione o di corruzione, trepide vite soffocate in una realtà esterna e ostile. C'è in certi abbozzi di racconti (*Nuccia, Dopo* ecc.) e più tardi ancora in *Liquidazione* (1928), come un anticipo narrativo, un vuoto scavato attorno alle figure e agli eventi che non si svolgono in tessuto lineare, ma si scorporano o accentrano in vuoti e pieni, ombre e luci, corrispondenti a un intenso sottinteso psicologico e morale dell'autore: una specie di *a priori* del giudizio, ironico o polemico, giocato o straziato, sul gesto, sul risultato; sull'atto. Questo dà a certe pagine « narrative » un senso di inquietudine, che non serve al racconto ma spiega il meccanismo spesso astratto del temperamento sbarbariano, la forte dose biografica, caricaturale o ironica, nel senso di un'ossessione, esasperata, s'intende, dal lato della deformazione.

Questo risentimento si placherà, più tardi, o meglio verrà trasposto, nelle prose di *Liquidazione,* appunto, si farà lievito per una « saggezza » amara e incantata, riservata al prezioso rifugio (e privilegio) dello stile e dell'intelligenza analitica.

Ma dove Sbarbaro, in *Trucioli,* raggiunge una più disperata ma serena identificazione con la propria materia è nel paesaggio ricavato dal fondo di una partecipazione dolorosa e liberato dall'ombra fondamentale dei luoghi « maledetti », dall'edonismo fiduciario delle « stampe oscene » o dal fantastico-criminale dei vociani-lacerbiani, verso una luce spoglia, secca e calcinata. Sono i paesaggi liguri, per lo più, premessa al « naturalismo » del Montale degli *Ossi di Seppia,* ma qui ancora calcolati nel loro scatto primitivo, di sensazione immediata e fisica.

Dopo la prova dell'« orrore » e la relazione del proprio « inferno » (sia pure nella dimensione domestica di una inchiesta sulla propria vita, in una ristretta geografia culturale) questi paesaggi — che più tardi saranno « nature » lucide e fisicamente spettrali — hanno qualcosa di fulminato e accecante. Alcuni sono stremati nella dolcezza, altri nella secchezza, ma nascono dalla stessa matrice di concentrazione. Di fronte alla « natura » impressionistica e frammentistica hanno il senso di una sorpresa, qualcosa di stancato — come è stato detto — e insieme di tagliente che ricorda una convalescenza triste e tenace. Alcuni paesaggi si istituiscono in un veloce rapporto poesia-prosa e concedono al gusto della perpetua ellissi « frammentistica », altri si iscrivono nel breve giro di trasparenze incantate, altri — i migliori — nascono da una furia rapida e franca, portano con sé un *cursus* dolce e smemorante: un mondo che nasce dall'aridità e il suo nascere è sollevarsi dalla costrizione, scattare del naturalismo di base in una tensione visiva e interiore; accendere in poesia una dura vitalità.

È nei « paesaggi » che si può vedere, con maggior precisione, la misura della correzione operata sui *Trucioli* nella nuova edizione del 1948; e una prova di lettura delle varianti è stata accennata da De Robertis. A noi sembra che nel generale processo correttivo, che tende a un maggior conguaglio di stile, fermezza di impressioni e, sostanzialmente, al rifiuto dell'impressionismo improvvisato e « anarchico » del testo 1920, le pagine sui paesaggi liguri da *Noli* a *Spotorno* ecc., ci diano l'indice della sicurezza delle variazioni. Il « variare » di Sbarbaro, a distanza di tanti anni, può assumere anche un sospetto di astoricismo. La sua fedeltà al testo avrebbe potuto persuaderlo a mantenere nella loro forma « storica » quelle pagine ormai così lontane, o, in caso contrario, a proporre una nuova figura di scrittore. Ma Sbarbaro ha voluto, anche con il pericolo di variare soltanto dall'esterno, come è accaduto in *Pianissimo,* — da un lato indirizzato a una maggiore essenzializzazione lirica e dall'altro a una patina neoclassica — ha voluto, dicevamo, portare la materia dei *Trucioli* a uno stato di più sicura e definita poeticità. Pur rimanendo fedele in certi limiti alla storicità del suo prodotto e della sua poetica (che deve, necessariamente, collocarsi nel clima largamente « vociano » dell'anteguerra, e che non può riproporsi se non come esempio storico, non attuale), Sbarbaro ci ha offerto un'immagine di sé in una sua nuova « traduzione ». Diremo che l'intenzione del poeta (o la sua illusione) è stata quella di riprodurre una lezione nativa, « originaria », calcolando

più che su una interna filologia, su un *tranfert* di sensibilità, poco probabile, o propizio a riaccadere. Vengono eliminate, nell'ultima stesura, tutte le approssimazioni linguistiche, effuse nell'ordine, perfino, del neologismo cosmopolitico o dell' idiotismo frammentista, in compositi cromatismi, o nella volontà cronistica e francamente estroversa di certi enunciati. (All'interpunzione, per es. per nulla o poco didattica e « grammaticale » nella prima stesura, si sostituisce una interpunzione di « tempo », spaziata e durativa, che elimina, anche in questa minima traccia, la falsa interiorità e l'*impromptu* trascrittivo della prima, così affidato del resto alla escursione del mero « gusto »). Vengono perciò abbandonati, ma solo in parte, in tale proposito di « restauro », gli accorgimenti tipici del gusto di quegli anni, le anarchie grafiche o tipografiche (certi « blancs »), gli alinea ritmici e allusivi, la tendenza allo strofismo dissimulato (i « versetti » di così dubbio gusto nei più).

Non volendo proporre un esercizio di varianti, basterà accennare, appena, che nei paesaggi (che sono il meglio di Sbarbaro) il ritocco è stato in apparenza lieve, di parole, musicale, ma che la volontà che l'ha promosso è tutta versata in decisione, in rifiuto delle improvvisazioni discorsive o liriche. La « mano » è di chi tende a incidere più a fondo, prima di distendersi, a dare, insomma, più luce e ardore: la linea che porta un *fa nascere* a uno *spreme,* un'uva *mangiata* a un'uva *saccheggiata*, è verso un più penetrante vigore, cioè rigore nella semplicità.[2]

* * *

Il passaggio da *Trucioli* a *Liquidazione* (1928) è documentabile: aggiustando gli strumenti linguistici, si potrebbe descriverlo nelle sue componenti essenziali. In *Liquidazione* si è sotto il segno dello s t i l e , della mira a un gioco alto, più perentorio, e meno aspro che in *Trucioli.* La lingua risente il filtro formalistico attraverso cui passano i contenuti, l'acido che intacca, per risolverli, gli umori psicologici, descrittivi, « impressionistici ». Le ragioni biografiche tendono a dissolversi nello schermo dell'impersonalità ironica; tendono a perdere la loro sperimentalità e a farsi intreccio di esperienze intellettuali e formali.

---

2 Sarebbe interessante approfondire il lavoro correttivo di Sbarbaro soprattutto individuando il regime, per dir così, retrospettivo di tale operazione: la trasformazione del linguaggio, cioè, con l'eliminazione di « volgarismi » e « lacerbismi », la facoltà di far vivere altri contesti, il gusto di una equalità narrativa, dell'arco del « parlato », di fronte al rilievo sensoriale o all'immediatezza lirica. E sarebbe anche più interessante definire, in sede di tecnica linguistica e stilistica, la diversità dell'esperienza sbarbariana da quella vociana-sofficiana contemporanea. Si pensi soltanto a come viene ottenuta un'equalità espressiva, attraverso, cioè, piani del discorso continui e legati, e una « orizzontalità » espressiva, e non più attraverso la tipica procedura « impressionistica » di un Soffici. ed es., in cui il discorso avviene per urto di piani, per anarchia di sensibilità, coperti dall'unificazione allusiva-cromatica, « dall'alto », cioè attraverso l'« insieme » immaginifico e la sfrenata facilità dell'invenzione verbale.

Si è insistito su questo passaggio dal *truciolo* alla « prosa d'arte », al fermento « saggistico », all'ambizione di un « narrativo » nuovo, che non concede più all'impressione e versa nel rigore formale.

Si è detto che nasce, appunto, la « prosa » di Sbarbaro, nel senso di un tessuto dalle trame allargate e ampie, recettive. Sono riconoscimenti, secondo noi, che pertengono a un gusto contemporaneo (o di poco póstero) agli esperimenti rondistici e in genere di « prosa d'arte ». (Si pensi al gusto per la « sintassi », un *Lieblingswort* del tempo, per il regime, cioè, di una prosa calcolata e coerente, proprio anche a certa critica). Se Sbarbaro non si può apparentare, tuttavia, ai rondisti, o in genere alle filiazioni rondiste, è certo che tali esperimenti sono presenti in questa zona della sua opera. *Liquidazione* ne è un esempio; secondo noi offre uno specimine, in certi casi, di notevole interesse, della fusione di due spinte diverse, egualmente sollecitanti, anche se non univocamente.

Si può identificare (cioè documentare), dunque, il passaggio dal « vocianesimo » al « rondismo », dall'impressionismo lirico (e il suo rovescio espressionistico) al formalismo stilistico (per impiegare termini generici, ma istituzionalmente indicativi): il passaggio, cioè, dalle ragioni morali e moralistiche, e in genere pratiche oltre che letterarie, alle ragioni puntate sullo stile, sul lavoro letterario *in primis,* sul tentativo della lucidità.

Nella prosa di *Liquidazione,* tentata in più direzioni anche se apparentemente equilibrata nella formula: stilismo, battono ancora e sono reperibili, in cellula, il timbro impressionistico, il materiale dell'impressione-emozione, la pressione naturalistica, la polemicità biografica od oggettiva. Ma tali componenti psicologiche e formali fuoriescono dalla direttrice espressiva dei « trucioli » per inserirsi in un gioco di ripensamento interno, di riflessione e deviazione ironico-sentimentale o ironico-intellettuale.

In questo senso non opera più la poetica della impressione-emozione, dello sfogo-liberazione, delle parole « secche » e « aride », protese verso una luce esatta e tormentosa (nei paesaggi, in certe ore privilegiate, più intense e umanamente sofferte); quel peso si fa ritmo, la forza del risentimento e della sofferenza si fa ironica stanchezza, divertimento ancora dentro un tenace tessuto di ragioni emotive, ma in cui si è perduto l'urto primitivo e l'offerta della impressione sulla pagina al di fuori di ogni mediazione. Si pensi a *Cose di primavera,* un testo tra i primi di *Liquidazione,* dove è più avvertibile la diversità della scrittura: il passaggio dall'« ellissi » dei *Trucioli* (che davano il senso a volte di album colorato di sensazioni e di visioni) a una scrittura analitica, non irraggiante e immaginosa, ma concentrata e raffinata, in contrappunto di esibizione sentimentale e di riflessione introversa, di dati naturalistici e di impressioni e di sentimenti tradotti in un « dialogo » incantato ed effimero, squisitamente.

L'esercizio di spogliazione, di annichilimento morale e psicologico è ancora presente, ma perde la sua fiducia naturalistica e il suo rilievo polemico, si ritira verso una cultura più riflessa e divertita. Si sospetta, qui,

la lezione rondista, in quello che ha avuto, oltre che di richiamo al « mestiere », anche di poetica di esorcizzazione del negativo e dell'irrazionale nella forma, che acquista così una sorta di potere di scongiuro, oltre che di affascinante umiliazione. Ma l'operazione tra disperazione e invocazione, tra scongiuro e fascino irrazionale, in Sbarbaro ha qualcosa ancora una volta di legato alla sua componente elegiaca e nichilistico-morale.

Rimane nell'ambizione — o nel risultato — di *pastiche,* una linea di riconoscibilità elegiaca, di sensibilità sentimentale, sia pure, in questa sede, ridotte. Rimangono le macchie di colore, i succhi lirici della sensibilità decadente, l'amaro esercizio di aridità su di sé e sugli altri; la tendenza alla intensificazione lirica.

Ma il gioco moralismo-intellettualismo è il gioco di una scrittura evasiva, oltre che « oggettivata », irrealizzante oltre che rilevante: è la contraddizione di un libro come *Liquidazione,* in cui sono pure da riconoscere gli esiti più alti di Sbarbaro, come, per esempio, *Sproloquio di estate,* che è un vertice, sia pure con certe torbidezze formali, di tutta l'opera. La lingua stessa favorisce, a volte, il gioco formale, l'incisione ritrattistica, la loquacità deformante: una forma di naturalismo a rovescio, cioè di trasformazione delle premesse del temperamento di Sbarbaro, rese irreali nel grottesco o magico di certe atmosfere un po' stregate e lucide, di una concretezza spessa, densa (sempre tuttavia nel registro di un'elegia di fondo) (cfr. *Addio a Pierangelo,* in una *nonchalance* dolorosa e in una « astratta » disperazione, nel gusto dell'epoca).

La tendenza ad un'ironia psicologico-intellettuale (certe stanchezze scettico-intellettualistiche non mancano in *Liquidazione,* ma assomigliano, pur derivandone come da premessa, alla stanchezza decadente, alla morbosità lussuriosa e « penitenziale » di *Trucioli,* ed hanno qui qualcosa di un ripensamento che vuol essere vittoria formale sulla materia maledetta e sono invece una variazione, portata dalla cronaca e dal costume al gioco, dove la cronaca ed il costume si ripresentano sotto forma di fittizio *ersatz* della materia cattiva) conduce a « personaggi » sviluppati dalla matrice di *Trucioli* — che accennava appena a fantasmi, a larve umane, immerse nell'ambiente o in una vicenda psicologica per nulla autonoma *a parte obiecti* — e anche all'abbandono di una ricerca propriamente psicologica per il gusto del *pastiche,* come dicevamo, fino a testi come *Ammaestramenti di Mastro Polidoro.* Elaborazione di dubbio gusto, suggestionato anche da certe concomitanti ambizioni di « restauro » di ambiente e di lingua « passata », in funzione ironico-commemorante, di un Baldini per esempio (del *Discorso di Giotto al Mugello*); in una lingua imprecisabile, non localizzabile, se non nella intemporalità stessa del *pastiche* tra arcaismi velleitari, assolutamente congetturali, la mimèsi trecentesca, un cinquecento « scapigliato » e le accensioni moderne. Sintomo, ormai, di una ironia che versa nel pittoresco esterno, e che lo stesso « eccesso » di colore impressionistico e « frammentistico » sviluppa in funzione di mero gusto formale, caricaturale e parodistico, in cui tuttavia ci sono pause e frasi sbarbariane, di reazione elegiaca all'ar-

tificio e alla patina gustata della stampa (avvertibile nelle sapide contrazioni tra antiquate e recenti, che vogliono aggiungere brio ed esaltazione linguistica a una prova sostanzialmente gratuita). Il meglio è ancora nei paesaggi, dove la definizione stilistico-psicologica in una lingua insieme seletta e macchiata, filtrata in un rigore tonale fuori da ogni esorbitanza e premuta dal battito dell'emozione, nasce da una forza quieta, con qualcosa di costruito, con un intreccio di piani che insieme spazia, complicando, e accentra, illimpidendo, la visione naturale (*Pontecarrega, Paraggi,* ecc.). (E non si escluda, nell'ordine dei paesaggi, anche il gusto di una variazione di sapore perfino cartografico come in *Antica Genova*). L'ambiente naturale non è più quello accecato, opaco o tumefatto di certi *Trucioli,* ma tende a una definizione pittorica più abile e scenica.[3]

* * *

Dopo questo libro, è la storia ultima dei *Trucioli* di Sbarbaro, pubblicati sparsamente in riviste, alcuni con il titolo di « decalcomanie », e ormai raccolti, in modo definitivo, nell'edizione mondadoriana dei *Trucioli* 1948. Il risultato è vario, ma si prosegue nella linea di *Liquidazione*, sia per i « ritratti » che per i bozzetti lirico-narrativi o lirico-descrittivi. Alcuni « racconti », se così possiamo chiamarli, hanno qualcosa di secco ed impreciso, a volte rappreso nell'imminenza di un giudizio morale, nel taglio della deformazione grottesca o dolorosa, o coagulato in zone nette e fisiche. Si pensi all'interesse verso l'ambiente, il forte sapore locale non cronistico e informativo, ma di identificazione psicologica, e volontà di inchiesta. Si pensi all'accentuarsi di uno zelo ritrattistico, in senso crudelmente fisiognomico, spesso, con un movimento interno affiorante da un intreccio di gesti e atti convulsi e angosciati, o grottescamente abnormi. Si pensi a certi « cartoni » o abbozzi, scorciati o sfumati in bozzetti elusivi e allusivi al modo della « scapigliatura » lombarda con il suo battito denso e allarmato. Ma il legame al costume e alla cronaca è subito deviato dal primo pronunciarsi naturalistico verso un formalismo attento a contenere l'emozione, anzi a deviarla in linee di esaltazione caricaturale, di brio descrittivo.

Certo niente di estroso e lucido, di « allegro » è in questa ricerca di umore grave su una polpa nera, corposa e poco intellettuale, anche se sollecitata alle evasioni e alle finzioni, a certe istanze astratte, cromatiche.

Non che manchi il tentativo di una penetrazione, ma avviene sul piano di un approfondimento un po' chiuso, di *caratteri* quasi senza psicologia in atto e senza possibilità di sviluppo (con un che, anzi, di convenzionale e di-

[3] Vedremo più tardi, negli altri *Trucioli,* una tendenza sempre più frequente alla ricerca d'ambiente, eccitato o grottesco, o da stampa 1930, insieme fantomatica e « provinciale ». Si pensi a certe individuazioni di luoghi, a scorci cittadini o di paesaggio nel gusto un po' colorato di *magazine* dell'epoca; o al rapporto tra l'ambiente e le figure umane, *silhouettes* immerse nel dato o ad esso strappate per gusto di atroce evidenziazione.

dattico) sul piano di pochi temi artificiosi o ripetuti (ipocrisia, mistificazione, dolore intravisto o represso, deformazione esteriore proveniente da un interiore strazio), di un'ideologia e di una cultura, appunto, chiuse e sommarie, spiegate nel proprio gioco blando e insieme irritato e un po' feroce. L'esperienza nichilistico-moralistica non prende più sul vivo, si ripete in una sperimentalità convenuta, già fabbricata.

Il momento di una cronaca *révolté*, per quanto si vuole astratta, ma risolta in concezione rappresentativa, tende ad arrestarsi al meccanismo. Si riesce così a spiegare l'insufficienza di motivi più profondi e vitali, risolti nel fondo grigio, o di un neutro risentito, ma opaco: una deficienza psicologica nel senso dello sviluppo, una scrittura accesa e spesso fermentante solo nel particolare: un ordine, insomma, di esigenze più quantitativo che qualitativo, si direbbe.

Cosicché sembrerebbe di poter affermare — contrariamente a quanto detto dal Solmi — che non si tratta di un'emozione riservata o subordinata allo stile, alla trasfigurazione formale, insieme riscatto ed evasione, ma che si tratta di un'operazione che tende a oggettivarsi e riesce sostanzialmente solo a « esteriorizzarsi » (si pensi alla procedura assai frequente del ritratto-fisionomia e alla copia di particolari somatici alterati e deformati).

Il meglio è ancora nella moralità « condannata », nel risentimento di un dolore sofferto e disperato, spesso devoluto in elegia, dove il contraccolpo degli umori e il fondo torbido sono assorbiti (più che adempiuti) nella memoria, in un recupero insieme caldo e smemorato. Sono i paesaggi, dal timbro appassionante, sorto da una maturazione sorda e chiusa, dove la vita si prepara, pure impregnata di una tanta dose di veleno, a una esaltazione vitale, fulminea e contratta (*Montallegri, Crotone, Montegrosso*).

Oppure la virtù stilistica culmina, nelle sue acmi espressive, nelle approssimazioni sulle piante, sugli alberi, o sui licheni, a proposito dei quali non è tanto doveroso richiamare la « prosa scientifica », o l'alone prezioso e simbolico di un « bestiario » alla Cecchi, quanto l'appassionante « vista » dello Sbarbaro, lichenologo di professione e non solo per estrosa *hobby* letteraria. Anzi tutta una sezione dell'attività di Sbarbaro è da ascrivere alla lichenologia, con contributi scientifici noti, certo, agli zelanti e competenti se non a noi, nella specie. In queste, più che approssimazioni, lucide inchieste, il linguaggio si fa qualitativamente più alto, sicuro, applicato per fervore circostanziale e rappresentativo. Che se, talvolta, ha alcunché del translucido netto o del morbido divagare di certe prose « rondistiche », per lo più ha una precisione di gusto, esatta e felice. La ricerca di un campionario naturale, per nulla dilettante, anzi con un gusto « conoscitivo » peculiare, che lavora colori e forme facendoli lisci e netti, permette una lingua nuova, insieme tecnica e fantastica. Un gusto « tópico », da riconoscere anche in certi paesaggi o « nature » di questi ultimi « trucioli », dove sono zelo tecnico, cura fantastica e attenzione classica (il « classicismo » di Sbarbaro spetta non certo alla tradizione, ma alla sen-

sibilità acquisita di tecnificare sia pure allusivamente ed elegantemente) lontane o, per lo meno, fuori del « frammento lirico », non fosse altro che per il rifiuto di ogni mimèsi con l'oggetto, e per il gusto di individuare una realtà ricostruita con pazienza di ricercatore *in loco,* che richiama non tanto l'amatore competente quanto lo studioso di « esemplari ».

C'è tuttavia in questa forma di naturalismo a volte « illuministico », un virtuosismo razionale che lievita sino alla soglia di una leggera trasfigurazione, per intensità (si direbbe sofferenza) visiva. Al fondo dell'inchiesta si scopre allora la meraviglia; in una tavola di comparazione, un lucido idolo della mente.[4]

Negli ultimi testi possiamo reperire gli ultimi possibili movimenti della parabola sbarbariana; è significante un ritorno su certi motivi elegiaci, di disperata malinconia, di *allure* lirica: un fervore di « canto », un'eloquenza che sembra riassumere i temi, portati a fiore della loro vicenda intima. Stupore e immobilità della vita, espressi in lirica trepidezza o in irritazione morale appena ammorbidita nel tono della rievocazione, di una malinconia assorta, ancor più forte, se possibile, ma meno spoglia, meno aspra. *Addio alle primavere, Conto in banca,* ecc. sono testi che hanno il soprassalto di un ricorso lirico, con un sapore di epigrafe, di ricapitolazione in una memoria fulminea e insieme vaporante.

Il contrappunto incantato, di voce-ricordo, colore-suono di *Sproloquio di estate* con la sua misura di una sofferenza evocante e ironica, qui si fa saggezza, memoria non pressante, ma sciolta, diffusa, non più per schermi, ma per libero adempimento. Sono i paesaggi-rivelazioni, al cui contatto la mente si estenua, assorbita dalla fantasia e ospitata in un clima di disperata serenità.

Sono le « presenze » della natura (piante, animali) in cui si opera il *transfert* di un amore della vita, represso e tacito, che riconosce in quegli esseri una forza prepotente e segreta, che insieme ci afferra ed esalta. Reliquie di vita, rivissuta in un minuto alto, nella súbita rivelazione dell'anima che non ha futuro ma solo un presente saturato, e colmo: amore di vita estremo, che si annuncia in stupore e in presagio.

Niente di più che una vita annunciata, dentro una difesa ostile di sé: rifiuto e abbandono. Rifiuto di ogni ironia, come di ogni illusione; esercizio di

---

[4] C'è di caratteristico in Sbarbaro lo sviluppo del suo linguaggio nel senso della prosa contemporanea (da ricordare i prestiti e le influenze verso la Manzini, ad es., o anche Cardarelli) e il mantenersi fedele a una sua voluta storicità, a una invariante psicologica e stilistica di tipo « vociano »: elegia, polemicità, gusto « storicamente » maledetto, « decadentismo »... E questo attraverso, si direbbe, un paradossale storicismo. D'altra parte è presente in Sbarbaro una posizione di scientificità (sperimentalità) che può spiegare — se è possibile una divinazione di questo genere — la immobilità *al sé,* del libro di *Pianissimo.* Oltre le variazioni (e il variare di Sbarbaro è singolare, deposto com'è, s'è visto, sui testi capitali) rimane lo stesso fondamentale tessuto. Indice, insieme, della serietà del suo lavoro e della necessità, da parte nostra, di una collocazione di questa opera *nella sua storia,* fuori di ogni contemporaneità che non sia storiografica.

elegia disperata e commemorante a un tempo: pianto e premio a sé. Dal nichilismo sentimentale e morale di *Pianissimo* e di *Trucioli*, a questo stoicismo difficile (anche se inutile) è il diario di una spogliazione che è stata denuncia di una « crisi » e sofferenza di essa, e si è chiusa nella propria vicenda di lingua e di umanità come nella propria epigrafe. Ma noi vogliamo riconoscere la poesia di Sbarbaro, in questo suo tempo, ormai, di maturità avara e difficile, soltanto nell'ingenuo estremismo di un libro di versi del 1914.

GIANNI SCALIA

NOTA BIBLIOGRAFICA

O p e r e : *Resine*, Milano, Garzanti 1948; *Pianissimo*, La Voce, Firenze 1920 (e Neri Pozza, Venezia 1954); *Trucioli*, Vallecchi, Firenze 1920; *Liquidazione*, Ribet, Torino 1928; *Trucioli*, Mondadori, Milano 1948.

B i b l i o g r a f i a c r i t i c a : E. CECCHI, nella *Tribuna*, 18 giugno 1914; G. BOINE, *Plausi e botte* (n. e. a cura di M. Novaro), Modena, Guanda 1939; A. GRANDE, nella *Fiera letteraria*, 15 luglio 1928; N. SAPEGNO, in « Leonardo », 1928, II; G. FERRATA, in « Solaria », 1928, 7-8; A. GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze Le Monnier 1940; C. BO, *Otto studi*, Firenze, Vallecchi 1939; A. GATTO, in « Campo di Marte », 15 settembre 1938; A. SERONI, *Ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi 1944; ID., *Nuove ragioni critiche*, ib. 1954; G. SPAGNOLETTI, *Sbarbaro*, Cedam, Padova 1943; ID., *Antologia della poesia italiana del Novecento*, Modena, Guanda 1952; A. BORLENGHI, in *Fiera letteraria*, 13 marzo 1949; E. FALQUI, in *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Torino, Einaudi 1950; S. SOLMI, in « Rassegna d'Italia » 1948; G. DE ROBERTIS, in *Tempo*, 16 settembre 1954; ID., in *Nuovo Corriere*, 30 settembre 1954; ID., « L'Approdo », a. I, gennaio-marzo 1952; G. VIGORELLI, in *Fiera letteraria*, 12 settembre 1954; M. COSTANZO, in *L'esperienza poetica*, n. 3-4, 1954; G. BARBÈRI SQUAROTTI, in « Itinerarî », 11-12 dicembre 1954.

MISCELLANEA E VARIETÀ

LE TEORIE SOCIALI DELL'ABATE MABLY

Un problema non ozioso ci si porrebbe a chiederci perché mai la cultura ufficiale (quella che esce dall'angusto santuario della conoscenza di pochi specializzati e si fa, in qualche modo, sapienza comune), pur avendo accolto nel suo giro prudente il nome del ribelle Rousseau, abbia preferito, invece, stendere per lungo tempo il comodo velo del silenzio sul nome e sul pensiero di un abate Mably;[1] questo silenzio, infatti, non può avere un fondamento, almeno agli occhi di chi le conosca, nell'intrinseco valore delle opere di lui, né mancò ad esse, nel tempo in cui videro la luce, un'eco di consensi: «gli stessi curati — scriveva il Mathiez — leggono l'*Enciclopedia* e si imbevono di Mably, di Raynal, e di Rousseau».[2] Filippo Buonarroti, ad esempio, ricordava come, a Pisa, un Sarti e un Lampredi lo avessero avviato ad uno studio entusiastico del Mably e nel frammento *Causes de la naissance, des progrès, de la grandeur, de la décadence de la Révolution française*[3] non avrebbe esitato a porlo accanto a Rousseau ed a D'Alembert, nel quadro dei precedenti intellettuali della Rivoluzione francese. Mentre a Pisa il Sarti e il Lampredi facevano conoscere il Mably agli studenti toscani, a Catania, G. Gambini, sacerdote e professore di diritto romano in quella Università, considerava come una scoperta l'aver conosciuto il pensiero di Rousseau e di Mably e cer-

---

[1] Abbastanza scarna, ed è significativo, la situazione bibliografica su Mably; ed è anche significativo che, in connessione con le nuove condizioni della lotta sociale, l'interesse per l'abate grenoblese si riapra sul finire dell'Ottocento, e in Italia addirittura dopo la recente guerra, nella generale fioritura di studi sul socialismo. Di tale situazione bibliografica diamo gli elementi essenziali. Per un esame diretto delle dottrine del Mably, indichiamo: W. Guerrier, *L'abbé de Mably, moraliste et politique*, Paris, 1888; E. Allix, *La philosophie politique et sociale de Mably*, in «Revue des études historiques», 1899; De La Serve, *Mably et les physiocrates*; Paris, 1911; G. Procacci, *L'abate Mably nell'Illuminismo*, in «Rivista storica italiana», 1951. Per una valutazione inserita nel quadro di trattazioni generali sul pensiero francese del secolo XVIII o sulla storia delle dottrine politiche, indichiamo: A. Barni, *Histoire des idées morales et politiques en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1865-1867; P. Janet, *Histoire de la science politique*, Paris, 1887; A. Lichtenberger, *Le socialisme au XVIII^e siècle*, Paris, 1895; A. Espinas, *La philosophie sociale au XVIII^e siècle et la Révolution*, Paris, 1898; G. Salvemini, *La Rivoluzione francese*, Firenze, 1905; M. Roustan, *Les philosophes et la société française au XVIII^e siècle*, Paris, 1911; H. See, *L'evolution de la pensée politique en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1925, e *Les idées philosophiques et la littérature prérévolutionnaire*, in «Revue de Synthèse historique», 1925; D. Mornet, *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, 1929, e *Les origines intellectuales de la Révolution française*, Paris, 1933; A. Mathiez, *Les nuoveaux courants d'idées dans la litterature française à la fin du XVIII^e siècle*, in «Annales istoriques de la Révolution française», 1934; G. Perticone, *Storia del socialismo*, Roma, 1946.

E si noti, ad esempio, come il nome del Mably sia del tutto taciuto nella *Filosofia dell'Illuminismo* di E. Cassirer e come da noi un De Ruggiero, che pur se ne ricordava nella *Storia del liberalismo europeo*, ne tacesse nella *Storia della filosofia*.

[2] A. Mathiez, *La Rivoluzione francese*, vol. I, tr. it. (Novara), Torino, 1950, p. 32.

[3] Riportato in appendice in A. Galante Garrone, *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento*, Torino, 1951.

cava di trasmettere il proprio entusiasmo ai suoi studenti.[4] È lecito presumere, dunque, che le opere dell'abate grenoblese entrassero, sul finire del 1700, in non poche biblioteche italiane e persino a Palermo ho avuto modo, infatti, di trovare già ben due copie dell'edizione completa, appartenenti a biblioteche private: l'una nella biblioteca della casa Naselli-Flores e l'altra venuta da alcuni anni in mio possesso. Evidentemente vi si era riconosciuto il segno di quello spirito rivoluzionario che poi mosse dalle drammatiche vicende della Rivoluzione francese ad agitare la società europea, imprimendovi il corso di nuove forze.

Escluso che possa trattarsi di una di quelle facili mode non rare nel corso della storia della cultura (lo mostra il fiorire degli studi più recenti), si può in verità, osservare che mentre alcune delle tesi di un Rousseau avevano, in fondo, un valore positivo per la borghesia che doveva uscire trionfante dalla Rivoluzione e la critica del concetto di proprietà non fu spinta dal ginevrino sino alle ultime conseguenze, uno spirito più ribelle, di contro, anche se in forme più logiche e meno impulsive, si maturò nel Mably,[5] che pertanto non a caso parve come travolto sin dal momento in cui la reazione termidoriana rovesciava Robespierre e fermava lo sviluppo democratico della Rivoluzione, bandendo alto il principio che « un paese governato dai proprietari è nell'ordine sociale, mentre quello in cui i non-proprietari governano è nello stato di natura ».[6]

Quanto avrò modo di osservare in questa nota, mostrerà, io ritengo, come questa possa essere la soluzione più esatta del problema; mostrerà, cioè, come nel Mably si possa aver voluto dimenticare un anello non indifferente dello sviluppo di una coscienza socialista.[7]

---

[4] Costretto ad esulare dall'isola, per le sue idee, nell'Italia del Nord e poi nella Svizzera, dove sarebbe morto, il Gambini si legò d'amicizia al Buonarroti.

[5] Che il problema possa esser posto in questi termini lo mostrava già, sul cadere del secolo scorso, la preoccupazione dello Janet di distinguere la trattazione del pensiero di Rousseau da quella della corrente dei *comunisti*, a capo dei quali poneva appunto il Mably. Così, nella sua *Storia della scienza politica*, si può leggere esplicitamente: « Di fronte alla scuola che affermava il principio della proprietà con una precisione ed una fermezza tutte nuove, si levava un'altra scuola da principio tutta speculativa, ma che doveva trasformarsi più tardi in partito formidabile e possente, e che cominciava allora a prendere per oggetto dei suoi attacchi la dottrina della proprietà individuale ed a presentare come l'ideale d'una società bene ordinata la comunità dei beni. Già in Rousseau, abbiamo segnalato alcuni attacchi violenti e spiacevoli contro la proprietà; ma egli non era rimasto fermo in questa malvagia dottrina, e nel *Contratto sociale*, pur fondandolo su ragioni contestabili, aveva tuttavia riconosciuto il principio della proprietà. La scuola nuova, al contrario, negava esplicitamente questo principio; e ciò che non era stato in Rousseau se non una *boutade* misantropica diviene una dottrina sistematica in Mably » (p. 650 della 4ª ed., Parigi, 1913; e si vedano anche le argomentazioni su Rousseau, a p. 455 e sgg.). A distanza di mezzo secolo, di là dall'Atlantico, un altro studioso di dottrine politiche, il Sabine (*Storia delle dottrine politiche*, New-York, 1937, tr. it. dalla 2ª ed., Milano, 1953), prudentemente cita soltanto il nome di Mably, mentre di Rousseau, pur ricordandone gli attacchi alla proprietà, scrive: « .... nell'articolo sull'economia politica egli parlava della proprietà come *del diritto più sacro della cittadinanza* e anche nel *Discorso* stesso ne parlava come di un diritto sociale assolutamente indispensabile.... Rousseau non pensava sul serio all'abolizione della proprietà, né aveva un'idea precisa del posto da essa tenuto nella comunità » (p. 468 della tr. it.). E si potrebbe, in verità ricordare che proprio accennando al *Discorso sull'ineguaglianza*, in una nota del libro 8° delle *Confessioni* Rousseau sostenne che Diderot avesse « abusato della *sua* confidenza », per dare ai suoi scritti « quel tono duro e quell'aria tetra » che non avrebbero più avuto successivamente.

[6] Sono le parole di Boissy d'Anglas, a difesa del sistema censitario, dopo Termidoro.

[7] Il recente studio del Procacci tende a mostrare che il Mably presenta « scarso interesse dal punto di vista socialista » e sostiene la « effettiva inconsistenza » del « cliché di un Mably socialista *ante litteram* ». Tale interpretazione verrebbe a contrastare con una tradizione interpretativa che si avvale di nomi che vanno dal Lichtenberger e dall'Aulard, al See, al Mornet, al Mathiez, onde si richiederebbe non soltanto quell'analisi che il Procacci fa, e con una certa ampiezza, del rapporto fra il Mably ed i *philosophes*, della sua filosofia in genere, dei presupposti storiografici del suo pensiero, delle sue

* * *

Gabriele Bonnot di Mably, fratello del noto Condillac, nacque a Grenoble il 14 marzo del 1709 e seguì studi umanistici a Lione, presso i Gesuiti, completandoli a Parigi, nel seminario di Saint-Sulpice, grazie all'aiuto dello zio, Cardinale Pietro Guérin du Tencin; [8] dotato, però, di un certo spirito d'indipendenza, egli non volle soggiacere ai vincoli della carriera ecclesiastica e preferì fermarsi al sottodiaconato, dedicandosi agli studi storico-politici. Ammesso nel *salotto* della zia, la notissima Claudina Alessandrina Guérin du Tencin,[9] poté frequentarne i *Martedì*, ai quali partecipavano uomini come il Montesquieu, il Fontenelle, l'Helvétius, e poté anche meditare sui torbidi egoismi delle classi privilegiate e sulla loro corruzione. Sarebbe stata la zia a proporre al Cardinale di prenderselo come segretario, e quando il Du Tencin fu chiamato a far parte del Ministero Fleury, il Mably ebbe, così, modo di ottenere alcuni incarichi diplomatici che giovarono non poco ad allargare le sue relazioni e la sua esperienza, in una più intensa e feconda integrazione fra le ricerche erudite e gl'interessi attuali del suo spirito. Nel 1743 condusse le trattative segrete per un accordo con la Prussia contro l'Austria, avvalendosi, pare, della collaborazione del Voltaire; successivamente, nel 1746, trattò a Breda con la coalizione antifrancese, per raggiungere una soluzione di pace e preparò il congresso omonimo. Ma nello stesso 1746 venne a rottura con lo zio: a causa, si disse, di un matrimonio prote-

---

vedute politiche; ma ben anche un esame non sommario di quei concetti del Mably che hanno potuto dar luogo alla convinzione di « un preteso socialismo dell'abate »: a questo preteso socialismo son dedicate, invece, appena 21 righi, 12 dei quali sono costituiti da citazioni (pp. 231-32). In particolare, dopo aver citato un passo del *Della legislazione* (l. I, c. I) che giustificherebbe l'interpretazione tradizionale, si afferma che « tale radicale posizione subiva ben presto la sua rettifica e la sua limitazione: *en effet après avoir rejeté le bonheur que la nature nous offroit.... quelle séroit notre situation si le législateur ne faisoit respecter scrupuleusement la propriété....* ». Siamo al I libro, e precisamente al cap. 4°, il cui titolo suona: *Des obstacles insurmontables qui s'opposent au rétablissement de l'égalité détruite. Dans l'orde des choses où nous trouvons, le législateur doit avec prudence tourner toutes ses forces contre l'avarice et l'ambition* ». E poco prima del passo citato dal Procacci, il Mably ha affermato che « sarebbe più facile portare i selvaggi a coltivare le arti necessarie che non noi ad abbandonare le arti superflue ». Immediatamente prima ha affermato, inoltre, che allo stato attuale « lungi dal combattere a forza aperta, il legislatore deve dunque usare astuzia ed artificio ».

D'altra parte, lo stesso Procacci dice (p. 231) di « due binari » sui quali si sarebbe svolto il pensiero politico del Mably e ammette che « il primo giustifica in parte il mito rivoluzionario e la conseguente unilaterale interpretazione che del pensiero dell'abate si è data », mentre il secondo autorizzerebbe una revisione del giudizio tradizionale ». Ora, l'ammettere che isolare uno dei due aspetti possa essere un fraintendere la genuina concretezza del Mably, non toglie che egli abbia influito sui suoi tempi per l'aspetto rivoluzionario. Né vale osservare che non tutti i suoi scritti erano noti e che non furono noti « al gran pubblico della rivoluzione » scritti più polemici come il *De la superstition* e i due *pamphlets* contro il Necker: ignoti non furono i *Dubbi* e il *Della legislazione*, ed è cosa non fuori dell'ordinario che un autore eserciti efficace influsso solo per alcuni suoi scritti.

Piace leggere, infine, per quanto a noi non appaia concordante con l'assunto iniziale del Procacci, l'affermazione conclusiva: « Nella stessa polemica antiborghese del Mably possiamo cogliere il complicarsi imminente della lotta politica su di un piano più vasto, l'affluire nell'agone rivoluzionario dei *paysans* e di tutta la vecchia Francia » (p. 244).

[8] Pietro Guérin du Tencin (1660-1758), distintosi particolarmente nella fase di rincrudimento della lotta contro il Giansenismo, sul finire del regno di Luigi XIV, pur essendo stato implicato nell'affare Law ottenne, nel 1739, la nomina a Cardinale e nel 1740 ebbe l'arcivescovado di Lione, dove si ritirò nel 1752, dopo che il Fleury (del cui gabinetto aveva fatto parte) era caduto in disgrazia.

[9] Claudina Alessandrina Guérin du Tencin (1681-1749), sorella del Cardinale, riuscì, grazie al fratello, a deporre l'abito religioso per impegnarsi in non poche relazioni amorose, di una delle quali fu frutto il D'Alembert. Anch'ella non mancò di trarre profitto dall'esperimento Law. I suoi *martedì* ebbero un periodo di larga notorietà.

stante che il Cardinale voleva annullare, mentre il Mably lo invitava ad agire, in proposito, da uomo di Stato e non da Cardinale. Tale rottura gli consentì, però, di dedicarsi più liberamente ai suoi studi sulla società antica, particolarmente su Sparta e su Roma, traendone motivo a consolidare il suo atteggiamento contro l'ordinamento della società moderna. Vennero fuori, così, il *Diritto pubblico dell'Europa, fondato sui trattati* (1748), la cui pubblicazione fu vietata in Francia,[10] le *Osservazioni sui Greci* (1749), le *Osservazioni sui Romani* (1751), i *Principî delle negoziazioni* (1757), le *Conversazioni di Focione sul rapporto della morale con la politica* (1761), i *Dubbi proposti ai filosofi economisti sull'ordine naturale ed essenziale delle società politiche* (1768). Nel 1770 si recava in Polonia, con il conte Wielhorski, per raccogliervi materiale per la sua opera *Sul governo della Polonia*. Ultimi scritti notevoli furono il trattato *Della legislazione, o principî delle leggi* (1776) e le *Osservazioni sul governo e sulle leggi degli Stati uniti d'America* (1784).

Il Mably morì a Parigi il 23 aprile del 1785. Nel 1790, gli abati Chalut, Mousnier ed Arnoux, esecutori testamentari, offrivano all'Assemblea Costituente alcuni manoscritti sui diritti e doveri del cittadino e sulla storia di Francia e ne ebbero un compassato ringraziamento; [11] ma già il pensiero del Mably lievitava entro le file giacobine e si accresceva l'interesse per l'abate grenoblese. Nel 1793, a Tolosa ed a Nismes, venne curata un'edizione di tutte le opere pubblicate; nel 1794-95, l'abbate Arnoux curava un'edizione di tutte le opere e ad essa seguiva quella curata da Bossange, Masson e Bésson, nel 1798. Poi, la dittatura napoleonica ed il trionfo ottocentesco della borghesia cercarono di dimenticare il settecentesco spirito ribelle del Mably.

Proponendomi, nelle pagine che seguono, come ho già accennato, di invitare ad una rimeditazione della condizione storica delle teorie sociali del Mably, credo opportuno soffermarmivi a porre in luce soprattutto alcune idee fondamentali che hanno specifico sviluppo nel trattato *Della legislazione*, sia per l'intrinseco significato delle tesi sostenutevi, sia per l'influenza che esse ebbero sulla generazione degli anni giacobini, particolarmente sui babuvisti e, di conseguenza, sullo sviluppo della coscienza socialista.[12]

* * *

Se nella valutazione del processo formativo del pensiero del Mably non si può trascurare l'attenzione con la quale egli, per un gusto comune all'erudizione del tempo, andò meditando sulle caratteristiche della società greca e della società romana, bisogna pur ricordare che certi aspetti delle condizioni economiche della Francia (onde il pro-

---

[10] Fuori della Francia, a Ginevra, usciva pure in quell'anno *Lo spirito delle leggi*.

[11] Ne diamo il testo: « Parigi, lì 8 settembre 1790 - L'Assemblea Nazionale è stata molto sensibile, signori, al dono che le avete voluto fare dei manoscritti autografi del signor abate di Mably. Tutte le opere scritte dalla sua mano sono d'un gran valore per tutte le collezioni; ma i *diritti e i doveri del cittadino*, tracciati da un autore così giustamente celebre, sono preziosi, soprattutto per gli archivi dell'Assemblea Nazionale, che ha consacrato questi diritti e questi doveri nei suoi decreti; è là che essi debbono essere depositati; è un omaggio dovuto al genio del signor abate di Mably; egli ne avrebbe, senza dubbio, fatto il voto, ed è un obbligo che i suoi signori esecutori testamentari assolvono verso di lui. L'Assemblea Nazionale mi ha incaricato di testimoniarvi tutta la sua soddisfazione. Sono, o signori, il vostro umilissimo e obbedientissimo servo Henry Jessé ».

[12] Sia pure in forma generica, è, questo, un concetto che si trova già nello Janet: « M. è stato nella Rivoluzione una delle più grandi autorità per il partito giacobino, e più tardi è stato anche una delle grandi autorità per il partito babuvista, che è a sua volta la vera origine dei nostri moderni socialisti » (p. 654 della 4ª ed.). Ma lo Janet vide Mably sulla linea di Platone, né si accorse del concreto fondamento storico che doveva essere sottinteso così al Mably come anche agli Illuministi, secondo quanto è stato sempre più esplicitamente messo in luce dai più moderni interpreti della formazione della coscienza francese del XVIII secolo, quali il Mornet, il Groethuysen, il Mathiez.

blema sociale si svolgeva soprattutto in istanze a carattere agrario) avviavano più facilmente l'interesse intellettuale verso lo studio di forme della società antica come quella spartana.[13] Né si deve dimenticare, indubbiamente, che nell'atmosfera di più presenti e più pressanti interessi la sua formazione culturale si lega naturalmente alla tradizione degli scrittori politici del '600 e del '700, con le tesi del diritto naturale e del contrattualismo: sullo sfondo del pensiero del Mably, c'è, sotto questo punto di vista, il Montesquieu (dal quale lo si accusò addirittura di aver tratto più che l'ispirazione dei primi scritti); c'è quell'*Enciclopedia*, nella quale, alla voce *autorità* (del Diderot), si può leggere che « nessun uomo ha ricevuto dalla natura il diritto di comandare agli altri »; c'è, ovviamente, e ben presente, così nei motivi di consenso come in quelli di dissenso, Rousseau.[14]

Si poneva allora, appunto, in quel volgersi della società settecentesca verso gli anni rivoluzionari, il problema dell'origine della disuguaglianza, ed in proposito si può ricordare la distinzione che avrebbe fatta il Buonarroti fra i due principali sistemi del pensiero politico settecentesco: « quello degli economisti è stato chiamato *sistema d'egoismo* e di *aristocrazia*, quello di Rousseau *sistema d'eguaglianza* »;[15] e naturalmente il Buonarroti avrebbe assegnato anche il Mably al sistema d'eguaglianza, soprattutto per il trattato *Della legislazione*.

Su un piano, ancora, di platonismo, le concezioni sociali del Mably avevano cominciato a trovare una chiara formulazione nelle *Conversazioni di Focione*; ma nei *Dubbi sull'ordine naturale delle società politiche*, alla colta suggestione platonica si aggiungeva pure, per l'antico allievo dei gesuiti, la suggestione dei gesuiti del Paraguay, per trarne il concetto di una proprietà fondiaria assegnata allo Stato: « lo Stato, proprietario di tutto, distribuisce ai privati le cose di cui essi hanno bisogno ». Il riconoscimento della proprietà come fondamento della società attuale si traduceva, pertanto, in una più sostenuta condanna dell'avarizia e dell'ambizione, che, da essa derivate, la sostengono.

Con il *Della legislazione* siamo ormai ad una teoria organica. Il trattato si presenta sotto le forme di una conversazione nella quale sono impegnati un inglese ed uno svedese. Erano gli anni in cui molti francesi non erano più disposti a condividere le simpatie d'un Montesquieu e d'un Voltaire per le leggi e per la società inglesi e Mably, infatti, presenta sotto una luce ironica l'inglese, come uno che non dubiti, superbamente, della saggezza delle leggi inglesi e che è prevenuto in favore di quella politica del proprio paese che tanto contribuisce a turbare e lacerare l'Europa, mentre nello svedese viene idealizzato un filosofo « pieno delle idee degli antichi » e pronto a riconoscere che tutti gli stati sono enormemente lontani dai principî d'una saggia politica.

Il problema vien posto nei seguenti termini: per poter giudicare delle leggi che

---

[13] Nell'introduzione ai *Frammenti sulle Istituzioni repubblicane* del Saint-Just (ed. it., Torino, 1952), il Soboul ha acutamente osservato, pur riferendosi specificamente al Saint-Just, che « si è spesso parlato.... di utopia, di sogni egualitari, di repubblica spartana. Senza dubbio, a considerarli per sé, come hanno fatto letterati e filosofi e la maggior parte degli editori e commentatori di Saint-Just, questi scritti possono apparire come una costruzione utopistica. Ma tali non appaiono più, se vengono ricollocati nel sistema economico-sociale della fine del '700, in quella Francia composta esclusivamente di contadini, artigiani, piccoli commercianti, nella quale, nonostante il grande progresso della borghesia e dell'economia capitalistica, ancora predominavano le forme di produzione tradizionale e una mentalità popolare precapitalistica » (p. 22).

[14] Con Rousseau il Mably ebbe modo d'incontrarsi nel 1741 a Lione. Un ventennio dopo vennero a rottura e il Rousseau scriveva addirittura delle *Conversazioni di Focione*: « in esse non vidi che una compilazione dei miei scritti, fatta senza ritegno, senza vergogna.... Credo che egli non mi abbia perdonato né il *Contratto sociale*, troppo al di sopra delle sue forze, né la *Pace perpetua* » (*Conf.*, l. 8°). Ma era già il tempo in cui Rousseau cominciava ad esser vinto dalla mania di persecuzione e dalla sospettosità ingenerosa.

[15] F. Buonarroti, *Congiura per l'eguaglianza o di Babeuf*, trad. it. di G. Manacorda, Torino, 1946, p. 9.

siano più utili alla società è necessario conoscere la felicità alla quale l'uomo è chiamato dalla Natura ed a quali condizioni essa gli conceda d'esser felice. È la stessa Natura che pone al legislatore il dovere di far fiorire le qualità sociali; essa, infatti, punisce senza scampo gli uomini che intendano egoisticamente la felicità: « mille e mille rivoluzioni crudeli han già cambiato mille volte la faccia della terra e fatto sparire i più considerevoli imperi », appunto perché una visione egoistica della felicità ha portato gli uomini ad una divisione fra oppressi ed oppressori. D'altra parte, se la Natura ha dato agli individui dei limiti e dei bisogni che non possono essere superati e soddisfatti se non mediante la collaborazione nella società, questo bisogno degli altri non deve avere un mero valore utilitaristico, bensì deve alimentare la reciproca benevolenza e deve indurre ad evitare che l'amor proprio possa svilupparsi in senso egoistico.

Quali sono le condizioni necessarie per realizzare il fine voluto dalla Natura? È necessario conoscerle, pensa Mably, perché si possa, poi, trovare quanto giova a conservare le qualità sociali nella loro originaria purezza; ed egli sostiene che la Natura « ha voluto che l'eguaglianza fosse una condizione necessaria per la prosperità degli Stati »:

> Essa è troppo saggia, senza dubbio, e troppo benefica per essere manchevole in ciò; e noi dobbiamo da parte nostra essere abbastanza ragionevoli per sottometterci senza pena alle condizioni che essa ci ha imposto. Non è nelle leggi d'Inghilterra, di Scozia, di Francia o di Germania che io studio i doveri del legislatore; io scendo ancora negli abissi del mio cuore, studio i miei diversi sentimenti, esamino i loro rapporti, i loro legami, e credo scoprire che la Natura destina gli uomini ad essere eguali. Mi sembra che essa abbia legato la conservazione delle nostre qualità sociali e la felicità all'eguaglianza, e ne concludo che il legislatore non si darà che intili pene se tutta la sua attenzione non si indirizzi anzitutto a stabilire l'eguaglianza nella fortuna e nella condizione dei cittadini. Più vi rifletto, e più sono convinto che l'ineguaglianza delle fortune e delle condizioni decompone, per così dire, l'uomo ed altera i sentimenti naturali del suo cuore; perché dei bisogni superflui gli danno allora dei desideri inutili per la sua vera felicità e riempiono il suo spirito di pregiudizi o di errori i più ingiusti e i più assurdi. Io credo che l'eguaglianza, mantenendo la modestia dei nostri bisogni, conservi nella nostra anima una pace che s'oppone alla nascita ed al progresso delle passioni.[16]

Dall'ineguaglianza delle fortune nasce, invece, l'avarizia; da quella delle condizioni, l'ambizione;[17] poi, è tutta una catena che se ne svolge quasi meccanicamente e che, divisa l'umanità in oppressori ed oppressi, distingue e valuta con due pesi e due misure: « i ricchi inflissero la pena di morte contro il furto perché essi potevano esser derubati ed approvarono le conquiste perché erano essi stessi i ladri delle nazioni ».[18]

Qui il Mably avverte un'istanza non trascurabile: come mai gli uomini, pur così limitati e impotenti come sono, hanno potuto resistere all'onnipotente volontà di una Natura che li chiamava all'eguaglianza? È proprio da escludersi che la stessa Natura determini l'ineguaglianza?

---

[16] *Della legislazione*, l. I, c. 2°

[17] È la diade che tornerà frequentissima nel Buonarroti e il Galante Garrone non manca di metterlo più volte in rilievo (vedi alle pp. 66, 80, 355 dell'*op. cit.*). L'influsso particolare di questa diade si spiega, d'altronde, con il suo ricorrere nell'opera del Mably. Nelle *Osservazioni sui Romani*, ad esempio, che precedono il *Della legislazione* di un venticinquennio, l'avarizia è accusata come causa della decadenza romana; nei *Principî delle negoziazioni*, vien condannata l'ambizione: « l'ambizione che si rimprovera agli Austriaci ed ai Francesi sarà il vizio eterno della potenza dominante » (cap. 6°). Nello stesso *Della legislazione*, la diade si presenta sin dal primo capitolo, ove è detto che avarizia ed ambizione, insieme al timore, « hanno obbligato tutte le nazioni a ricercarsi reciprocamente e a chiedersi, rifiutarsi od accordarsi dei soccorsi ».

[18] Cade acconcio, qui, ricordare come il Saitta abbia giustamente osservato, in proposito, che nella concezione che il Mably ha del problema della pace fra le nazioni, è elemento caratteristico e dotato di fecondità « l'ancorare il problema della pace a quello della giustizia » (A. Saitta, *Dalla « res publica christiana » agli Stati Uniti d'Europa*, Roma, 1948, p. 90).

L'abate grenoblese non vuole imbarcarsi in una questione metafisica che passi i limiti della nostra intelligenza e affronta il problema in termini razionali. Non si può sostenere che la Natura mostri di preferire l'ineguaglianza per il fatto che dà diversità di talenti ai vari individui, perché oggi noi ci troviamo dinanzi ad una società nella quale l'educazione, fondatasi sulla divisione fra sfruttatori e sfruttati, ha lasciato abbrutire questi ultimi ed ha giovato allo sviluppo degli altri, i quali hanno rafforzato il loro potere servendosi anche della maggiore complessità dei bisogni che si è determinata nel corso del progresso e limitandone la soddisfazione alla propria categoria. Così per i talenti, come per i bisogni e per le forze, Mably ammette soltanto che in origine possa esserci stata quella minima differenza utile non già a dividere, ma a far sentire agli uomini l'opportunità di integrarsi.

Ed ecco che, nel corso del dialogo, l'inglese precisa l'istanza negativa con una nuova argomentazione: la diversa fecondità dei terreni (anche ammettendo che originariamente si sia avuta una divisione della terra in parti di eguale estensione) ha determinato una ineguaglianza che col tempo si è andata rafforzando. Il che, indirettamente, ricondurrebbe sempre alla Natura la diseguaglianza.

Comunque, qui il Mably s'incontra in un problema che costituisce già un motivo ricorrente della pubblicistica settecentesca: il problema della proprietà.

Entro uno stesso anno, nel 1755, erano comparsi il discorso di Rousseau sull'*Origine della disuguaglianza* e il *Codice della Natura* del Morelly, a proposito del quale ultimo il Perticone ha scritto addirittura che « resta il documento più importante dello sviluppo del pensiero comunistico, arrestato a mezzo nell'opera di altri pubblicisti, a cominciare principalmente da Rousseau ».[19] È appunto da un confronto con la posizione di Rousseau, come si è detto sin dalla premessa, che meglio può risaltare il significato delle argomentazioni del Mably.

Come avviene spesso, non è facile cogliere subito il punto di vista del Rousseau, per quel suo indulgere alle formule paradossali, che poi non vengono indotte alle loro conseguenze estreme. Così, la seconda parte del discorso sull'*Origine della disuguaglianza* si apre, come è noto, con l'affermazione che « il primo che, avendo cintato un terreno, pensò di dire *questo è mio* e trovò delle persone abbastanza stupide da credergli, fu il vero fondatore della società civile ».[20] Più oltre, si legge che « dal momento che un uomo ebbe bisogno dell'aiuto di un altro, dal momento che era utile ad uno solo di avere provviste per due — da quel momento l'uguaglianza disparve, s'introdusse la proprietà »: [21] riconosciuta la quale, sarebbero venute le prime regole di giustizia. S'intrecciano, dunque, due motivi: la proprietà origina la società civile; la proprietà origina la disuguaglianza. Ma pur idealizzando lo stato di natura in cui l'innocente selvaggio non « ha alcun bisogno dei propri simili » e ignora l'idea di proprietà, nello stesso discorso, come più tardi nell'*Emilio*, Rousseau non è alieno dal considerare un'origine legittima dell'idea di proprietà dall'idea di lavoro; e quanto alla disuguaglianza egli ammette anche che abbia potuto avere origine prima del sorgere della proprietà, come risultato della diversità delle attività (pesca, caccia, ecc....) e della diversità di capacità, mentre ammette pure la possibilità del formarsi di società temporanee. Poi, schematizza tre fasi del processo di formazione della disuguaglianza — istituzione delle leggi e del diritto di proprietà (ricchi e poveri), istituzione della magistratura (potenti e deboli), mutamento del potere da legittimo in arbitrario (padroni e schiavi) — e finisce col condannare la disuguaglianza morale quando non sia proporzionale alla disuguaglianza fisica.

---

[19] G. Perticone *Op. cit.*, p. 67. E si possono anche ricordare, qui, il *Testamento* dell'abate Meslier, parzialmente pubblicato dal Voltaire e le giovanili *Ricerche filosofiche sul diritto della proprietà e sul furto....* (1780) del Brissot, nelle quali si va pure oltre i limiti del Rousseau.

[20] J. J. Rousseau, *Origine della disuguaglianza*, a cura di G. Preti, Milano, 1949, p. 68.

[21] J. J. Rousseau, *Op cit.*, p. 77.

Ben diversa la concezione del Mably. Se è indubbiamente vero che, come quella di un Morelly, di un Brissot, anch'essa — e lo si è già accennato — « ha un contenuto essenzialmente agrario », non è però facile ravvisarvi, come pensava il De Ruggiero, « una fisonomia individualistica » in cui « la negazione radicale dell'individualismo procede.... dal logico sviluppo del concetto dell'individualità ».[22] Sia pure muovendo da un'esigenza etico-religiosa, il Mably considera l'inclinazione sociale come intrinseca alla natura umana e vede nella Natura stessa un invito alla comunione dei beni: il suo assunto non è di dimostrare che tutti gli uomini hanno il diritto di essere proprietari, nel senso che ciascuno abbia avuto da natura « un patrimonio particolare », bensì di dimostrare che i beni della natura costituivano originariamente un patrimonio comune.

All'istanza dell'inglese, lo svedese (nelle cui tesi si riflette il pensiero del Mably) oppone il ricordo di Sparta, ove la divisione dei terreni, si sostiene, per lunghi secoli non fu assegnazione di proprietà e dove la crisi venne ad essere determinata appunto dal trasformarsi del diritto d'usufrutto in diritto di proprietà, mentre nella comunione dei beni Sparta aveva conosciuto la sua felicità: è la Natura, dunque, che invita alla comunione dei beni e che ci mostra tale comunione come manifestazione primitiva.

Quanto al rapporto fra proprietà e società civile, il Mably sostiene che gli uomini non si riuniscono in società per stabilire la proprietà: essi si dettero un potere pubblico soltanto per rimettergli la cura di punire e di riparare le ingiurie e le ingiustizie dei singoli; e che la proprietà non nasca in una con la società sarebbe pure dimostrato dal fatto che le prime società erano nomadi ed ignoravano, quindi, la proprietà della terra. La proprietà nacque, allora, quando quelle società si fissarono sulla terra? Mably esclude anche questa ipotesi, affermando che la natura dello spirito umano è tale che quando l'uomo crea qualcosa di nuovo, tuttavia, almeno inizialmente, si lascia guidare dalle idee che gli sono divenute familiari per l'abitudine. Ed esclude, ancora, che nell'animo umano si trovassero già, latenti, avarizia ed ambizione e che esse si siano acuite nel nuovo stato: non l'avarizia e l'ambizione — egli sostiene decisamente — generano l'ineguaglianza, ma questa quelle. Più precisamente: è l'ineguaglianza della fortuna che genera l'ineguaglianza delle condizioni, sicché deve dirsi che è l'avarizia a' generare l'ambizione: è la proprietà, dunque, causa dell'ineguaglianza e dei vizi dell'uomo.

Rimane, pertanto, da spiegare come abbia avuto origine la proprietà:

> Secondo verosimiglianza — scrive Mably — è la pigrizia che turba la felicità di questa età dell'oro (*il comunismo primitivo*). Forse degli uomini più indolenti e meno attivi degli altri, e che attendevano la loro sussistenza dal lavoro comune della società, la servirono con minore assiduità e zelo. La loro svogliatezza, come tutti gli altri vizi, aumentò per mancanza di repressione. I pigri furono a carico dei loro concittadini che se ne lamentarono, e la repubblica cominciò ad essere agitata da questi dissensi. Se voi non siete contento di queste congetture, potete attribuire la nascita dei primi disordini all'ingiustizia dei magistrati, che nella distribuzione dei frutti o delle altre cose necessarie, si dettero la migliore parte o dettero una preferenza ingiusta ai loro parenti ed amici.[23]

Le premesse moralistiche volgono, qui ad un circolo, ma lo stesso Mably lo avverte se tenta di attribuire agli avversari l'*onus probandi* dello stabilirsi della proprietà:

> per me, ve lo confesso — egli scrive —, ben lungi dal riguardare questa comunità come una chimera impossibile, stento ad indovinare come si sian venute a stabilire delle proprietà.[24]

In polemica, infine, contro la tesi della favola del Mandeville, egli osserva che l'esempio della decadenza delle api, dopo che Giove le aveva liberate dai vizi, varrebbe per la società attuale, già educata nel vizio; ma non si deve confondere la società attuale con la società naturale, non ancora in preda ai vizi.

---

[22] G. De Ruggiero, *Storia del liberalismo europeo*, Bari, 2ª ed., 1941, p. 29.
[23] *Della legislazione*, l. I, c. 3°.
[24] *Ibidem*.

Ed ecco sorgere il problema: se la Natura vuole l'eguaglianza, se la proprietà ha generato l'ineguaglianza con le sue conseguenze, come si rimedierà? La risposta del Mably, pur impregnata, ancora, di spirito riformistico settecentesco, non è priva di spunti significativi e d'altronde non sono da dimenticare gli spunti analoghi che si trovano nelle altre opere. Egli sostiene che il legislatore deve, con prudenza, rivolgere tutte le sue forze contro l'avarizia e l'ambizione per attenuarle sino a distogliere l'animo dei cittadini dall'amore per la proprietà. Accusa, però, la tesi platonica della *Repubblica* in quanto vi si trascura l'educazione del popolo e vi si mostra preoccupazione soltanto dell'educazione delle classi dei filosofi e dei guerrieri. Condanna, poi, l'impiego della violenza, in quanto, dal punto di vista educativo, essa non potrà mai togliere i vizi, ma piuttosto li alimenterebbe, alimentando le passioni. Utile gli appare, invece, la progressiva eliminazione del fiscalismo statale e dei commerci.

Questo spirito di moderazione, che può intendersi anche come spirito realistico, non gli vieta, però, nei *Diritti e doveri del cittadino* — in quei dialoghi che s'immaginano tenuti a Marly nell'agosto del 1758 —, di mettere sulla bocca di Lord Stanhope, in un concreto riferimento alla situazione storica della Francia, espressioni che sanno di profetico come questa: « scegliete fra una rivoluzione e la schiavitù: non c'è via di mezzo ».

Più significativa ancora, e già spiritualmente fuori da ogni riferimento ad atteggiamenti illuministici, è la soluzione che apparirà nelle *Osservazioni sul governo e sulle leggi degli Stati Uniti d'America*. Qui, esaminando le costituzioni rivoluzionarie americane, il Mably vi vede insito un pericolo: che dell'immediato ed astratto impiego della libertà si giovino i più ricchi ed i più forti per consolidare, anzi, la disuguaglianza.[25] Si affaccia, così, la tesi di una necessaria fase intermedia, a carattere autoritario (una *dittatura del proletariato?*), fra il regime della disuguaglianza ed il ritorno all'eguaglianza. D'altra parte ritorna la tesi moralistica delle *Conversazioni di Focione*: « Le leggi non hanno fatto nulla e non faranno nulla sino a quando non avranno disposto la vita privata del cittadino ed i mezzi del governo in modo che si possa trovare la nostra felicità senza il soccorso dell'avarizia e dell'ambizione ».

In conclusione, il comunismo del Mably si svolge — e sarebbe storicamente assurdo che fosse altrimenti — nell'ambito prevalente di un'impostazione etico-sentimentale, tra un atteggiamento riformistico ed una giustificazione, talora, del diritto alla rivoluzione, almeno rispetto a determinate situazioni storiche; ma non bisogna dimenticare che se il comunismo utopistico del primo '800 attinse al Babeuf ed al suo moto egalitario, il babuvismo, a sua volta, « nella sua sostanza specifica di dottrina comunistica ha i suoi precedenti nel socialismo illuministico dei teorici dell'eguaglianza, specialmente del Rousseau e del Mably, spesso citati dal Buonarroti ».[26] Tanto meno vanno dimenticati spunti come quello della tesi di un comunismo primitivo e quello della necessità di una intermedia fase autoritaria, prima della restaurazione dell'eguaglianza, per un Mably che non soltanto si trova citato, e non a caso, nelle prime pagine dell'*Antiduhring*, ma addirittura vi vien considerato come già fuori della fase utopistica: « Nei secoli XVI e XVII si ebbero delle rappresentazioni utopistiche di società ideali; nel secolo XVIII delle vere e proprie teorie comuniste (Morelly e Mably) ».[27]

RENATO COMPOSTO

---

[25] È un'esigenza realistica che non bisogna trascurare nel Mably, ad evitare di vedere contraddittorietà dove c'è il desiderio di evitare l'utopismo; ed è opportuno notare che essa non è esigenza tardiva, come rivela la chiusura del secondo capitolo dei *Principi delle negoziazioni*: « ogni potenza d'Europa deve dunque, seguendo la differenza delle sue forze, delle sue leggi politiche e della posizione delle sue province, farsi una maniera diversa di negoziare e di trattare con gli stranieri ».

[26] G. Manacorda, nell'intr. a F. BUONARROTI, *Congiura....*, già cit.

[27] F. ENGELS, *Antiduhring*, intr., c. 1°.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

OSSERVAZIONI AD UN NUOVO COMMENTO DANTESCO

Un nuovo commento alla *Divina Commedia,* anche in tempi come questi, in cui gli eroici furori dei dantisti sono ormai da un pezzo sopiti, non può non destare grande interesse: se affermiamo poi che l'interesse aumenta per la persona del commentatore,[1] non diremo frase retorica. Non si può dire in vero che esista un commento alla *Commedia* che soddisfi se non tutti, almeno molti: quelli diciamo così ottocenteschi, dal Del Lungo al Casini-Barbi allo Scartazzini-Vandelli, pregevolissimi per certi lati, non sono bene accolti da chi invece preferisce il commento del Momigliano, o del Grabher; e viceversa. Il nuovo commento del Sapegno ha naturalmente tenuto conto di questa situazione, e si è proposto di evitare gli eccessi e di rimediare alle mancanze dei vari esistenti prima di lui, e, anche a giudicare da questo solo primo volume, vi è riuscito per molte parti. Noi non pretendiamo però qui di fare una recensione all'opera del nuovo commentatore, perché ci sembrerebbe indebito, quando ancora si aspettano, e non sono lontani, il *Purgatorio* e il *Paradiso*; senza dire naturalmente delle forze occorrenti a tale impresa. Vorremmo solo fare alcune osservazioni, prendendo spunto dall'interpretazione del « primo grande esempio della ' poesia maggiore ' di Dante », l'episodio di Francesca da Rimini.

Le intenzioni del Sapegno, intenzioni polemiche anche, si volgono a due scopi principali: primo la retta interpretazione f i l o l o g i c a del testo, e per questo richiama la necessità di servirci quali ponti fra noi e il testo dantesco dei commentatori tre e quattrocenteschi, « perché quelle antiche chiose aderiscono per lo più assai meglio che non le parole di noi moderni ai valori grammaticali e culturali, e talora anche estetici, della parola di Dante » (Sapegno, *op. cit., Avvertenza*). L'altro proposito del Sapegno è una più netta comprensione del nesso fra struttura e poesia, per fare della critica non una « ricerca di bellezze poetiche », ma una operazione tale che sia capace di « impostare un problema,.... collocare la singola pagina in quel quadro di storia e di cultura, che solo permette di intenderla davvero nel suo significato specifico », senza naturalmente trascurare gli accenni ai procedimenti formali e tecnici.

In sostanza, nessuno in teoria ha mai negato che scopo della critica sia quello affermato qui dal Sapegno, a cominciare dal De Sanctis per finire col Croce; ma la teorizzazione del Croce, e il suo stesso lavoro critico sulla *Commedia,* non contentarono tutti, e hanno procurato larga messe di polemiche e di precisazioni e di arricchimenti.[2] Non resta quindi che vedere in pratica i risultati della posizione del nuovo critico, senza la pretesa di impiantare una discussione concettuale, anche se in quel collocamento della singola pagina in un « quadro di storia e di cultura » qualcuno potrebbe vedere in pericolo la creatività dell'artista, il *quid* nuovo che fa della sua opera opera di poesia, e della critica critica « estetica » o storicistica, e non storia della cultura.[3] Prima di pro-

---

[1] Dante Alighieri, *La Divina Commedia,* a cura di Natalino Sapegno, vol. I, *Inferno,* Firenze, « La nuova Italia », 1955.

[2] Per non dire di altri, si veda Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea,* voll. II.

[3] Per noi restano per ora valide le pagine del Croce, in *Nuovi saggi di Estetica,* e in *La poesia,* principalmente, e *passim* in altri volumi, per esempio delle *Conversazioni critiche,* oltre s'intende a *La poesia di Dante.*

cedere a questo saggiamento del metodo del Sapegno, occorrerà avvertire che fin dalla citata *Avvertenza* questa ricerca di maggior precisione del Sapegno si fa subito polemica contro la « sensibilità prettamente romantica », e la critica corrispondente, che sarebbe alla radice del vizio dei commenti della *Commedia* fin qui circolanti, vizio che si potrebbe chiamare con termine crociano, inteso in senso un po' nuovo, e s t e t i s m o .

Prendiamo il verso di Dante, *Pietà mi giunse, e fui quasi smarrito* (*Inf.*, V, 72), e la chiosa del Sapegno:

pietà: Non è da intendere nel senso di compassione, simpatia (come nelle interpretazioni che di questo canto famoso diedero già, nel quadro di una sensibilità prettamente romantica, il Foscolo e il De Sanctis, seguiti da molti fra i commentatori moderni): bensì nel senso di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato. E s'intende che, trattandosi qui di una colpa che ha la sua prima origine in un sentimento naturalissimo, ed esaltato per giunta da una lunga tradizione poetica (che risale ad Ovidio e si distende per infiniti rami nella letteratura medievale, fino allo « stil novo »), e trovandosi fra questi peccatori molti personaggi celebrati dalla poesia e aureolati dalla leggenda, il turbamento implica anche una sfumatura di sofferenza e di segreta tormentosa inquietudine, che non importa comunque mai da parte di Dante un atteggiamento di adesione e di compartecipazione e non attenua in nessun modo la recisa condanna morale. Nella stessa accezione di « turbamento, tristezza », si deve intendere *pietà*, in *Inf.*, II, 4; IV, 21; V, 93 e 114 (*pietà*, nel senso di « angoscia, turbamento », anche in *Rime*, CV, 2; LXVII, 3).

Come si vede, la novità verte sul significato dato alla *pietà* dantesca. Ci sembra vi siano due questioni da fare: quale è l'atteggiamento del Sapegno di fronte alla critica a lui precedente? Secondo, come risponde all'esatta interpretazione filologica il senso che il Sapegno dà alla parola *pietà*, e come la pensavano i commentatori antichi? Cominciamo dalla seconda questione. Come abbiamo visto, contro l'interpretazione « romantica », la preoccupazione principale del Sapegno è quella di escludere dallo stato d'animo del poeta la « compassione » e la « simpatia ». Ma ecco Benvenuto da Imola:

Auctor tractat de duobus spiritibus modernis, et primo premittit dispositionem suam quia scilicet affectus fuit compassione istorum, quia iste multum laboravit ista passione amoris ut statim patebit. Dicit ergo: *Pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.*

Non ci irriteremo, come faceva il De Sanctis, per quell'allusione un po' pesante a particolari autobiografici di Dante, come fonte della sua ispirazione; intenderemo le parole di Benvenuto (*quia iste multum laboravit ista passione amoris*), e quelle analoghe di altri, che troveremo in seguito, su un piano diciamo così trascendentale, come segno della multiforme esperienza « e delli vizi umani e del valore » che è alla radice della poesia dantesca. Ed ecco intera la nota di Francesco da Buti, citata dal Sapegno a sostegno della sua interpretazione, ma incompleta:

Pietà mi vinse, cioè me, D., *e fui quasi smarrito*, cioè alienato dai sensi e dalla ragione, e dice « quasi » perché non fu al tutto. E qui è da notare, secondo la lettera, che nominando la ragione, che è significata per V. a D., che significa la sensualità, le donne e i cavalieri famosi essere dannati per sì fatto peccato a che conduce la natura, e la carne, pietà vinse la sensualità: cioè ch'ebbe pena alla pena di coloro e fu quasi alienato dalla ragione che vuole che chi disubbidisce Iddio, sia punito, Ma pur non si smarrì, e.... benché si dolesse della dannazione di coloro, non si dolse che non volesse che fossero dannati, ma dolsesi che avrebbe voluto che non avesseno peccato, ... e meritato quella pena.... E moralmente intendendo di quelli del mondo .... dice che la sensualità si muove a pietà quando la ragione li mostra che uomini famosi e di grande affare caggiono in sì fatta abbominazione, e quasi quasi si smarrisce dalla ragione, non dolendosi della loro pena ma del loro difetto. Ma allora in tutto si smarrirebbe dalla ragione, se fosse dolente della pena, e perciò disse nel testo *quasi smarrito*.

Il sottile Buti fa le sue interessanti e vere distinzioni, ma non esclude, anzi esplicitamente afferma la compassione del poeta, e in sostanza viene a dire quello che dice il De Sanctis, se vogliamo lasciare il Foscolo, che dell'amore e della donna aveva una vi-

sione troppo personale e poeticamente prepotente per essere in questo caso critico obbiettivo.[4] Ma continuiamo con le chiose antiche. Ecco Giovanni da Serravalle:

Pietas, idest compaxio, me vinxit, et quasi fuit territus.... Quia A. in simili et in eodem amore fuit valde intricatus, quasi dicens: « Etiam ego fui ultra modum philocaptus.... ».

Ed ecco il Landino:

Dimostra che D., cioè la sensualità, piglia compassione delle pene degli amanti, e quasi si smarrisce perché si divìa dalla ragione, la quale non vuol che noi abbiamo compassione a chi è debitamente tormentato.... Nientedimeno, attesa la qualità del vizio dell'amore lascivo, il quale non procede, come molti altri peccati da crudeltà o da inumanità alcuna, ... ma piuttosto da gentilezza d'animo e da umanità, benché male regolata sia, e atteso quanto sia difficile a resistervi, ... non è maraviglia se la nostra sensualità ne prende compassione.

E il Vellutello:

Avendo D. udito nomar a Virg. le donne e' cavalieri antichi, fu assalito da tanta pietà che ebbe di loro, che rimase quasi smarrito e fuori de' sentimenti, essendo cosa umana l'aver compassione degli afflitti, e spezialm. a quelli che non per malizia, ma solamente per fragilità loro si trovano esser caduti, come era avvenuto a tutti costoro.

Il Sapegno poi, continuando a questo suo primo detto, spiega l'*affettuoso* del verso 87 (*l'affettuoso grido*) come « mosso da un sentimento così intenso »: quale? E chiosa *benigno* al verso 88 (« *O animal*[5] *grazioso e benigno* ») con « umile, e per così dire riguardoso »; e non chiosa *pietà* del verso 93 (*poi c'hai pietà del nostro mal perverso*). Dei commentatori antichi il Vellutello chiosa *affettuoso* come « pieno d'affezione », cioè dominato dallo stesso sentimento di passione dolorosa che riempie il cuore dei dannati; ber *benigno* il Boccaccio dice: « perché benignamente pregò, il che laggiù non suole avvenire, anzi vi si usa per li ministri della divina giustizia rigidamente comandare »; e Benvenuto: « Scilicet ex pietate et compassione quam habes ad nos.... *da c'hai pietà del nostro mal perverso,* idest de quo compateris nostro amori perverso ». E il Buti parla di *benignità* per quelle *anime affannate*, come il Landino; mentre Giovanni da Serravalle, « *O animal grazioso.* Quia fecit spiritus benignos amorososque, et etiam quia compatitur sibi »; dove è chiaro che con quegli *spiritus benignos amorososque* si intende l'*affettuoso grido.*

A completare il tono della chiosa del Sapegno non sarà inutile avvertire che il nostro commentatore, dopo aver illustrato filologicamente l'*affannate*, aggiunge: « Non è il caso di vedere qui, nell'epiteto usato da Dante, una particolare sfumatura di pietà ». Ritorniamo perciò a domandarci: quale è « il sentimento così intenso » e « l'interesse profondo » (Sapegno, nota al v. 82) che muove l'*affettuoso grido?* Ma procediamo oltre. Fino alla conclusione

---

[4] « Il poeta ha voluto gittar nell'ombra il peccato! Ma voi scindete quello che è indivisibile; ma non vi è qui un minimo particolare sul quale non sia scritto ' peccato '.... Ma Dante china il capo e rimane assorto, finché Virgilio gli dice: — Che pense? — né può rispondere subito, e quando può, risponde come trasognato e parlando a se stesso, né può volger la parola a Francesca senza lacrime. A che cosa pensava Dante? Ma era tutta quest'istoria dell'amore e del peccato che gli si volgeva nella mente. Il peccato è il più alto *pathos* della tragedia, perché questa contraddizione dell'amore non è posta fuori, ma nell'anima stessa degli amanti ». (F. De Sanctis, *Francesca da Rimini*). In questo il De Sanctis corregge con più maturo storicismo il Foscolo, che resta pur sempre maestro e iniziatore; e quante note ancora valide criticamente contiene il saggio foscoliano, a parte il suo significato storico! Né pare del tutto inattuale la polemica contro le « chiose teologiche » in esso contenuta (Foscolo, *Discorso sul testo del poema di Dante*, in *Opere*, III, Firenze, 1923, pp. 374).

[5] D'inciso, nella nota ad *animal* non sarebbe stata inopportuna la citazione, fatta dal Tommaseo, dal *De vulgari eloquentia*: « Sensibilis anima et corpus est animal ».

dell'episodio (*Mentre che l'uno spirto questo disse, L'altro piangea, sì che di pietate Io venni men così com'io morisse; E caddi come corpo morto cade*) tutti gli antichi commentatori, dall'Ottimo, al Boccaccio, a Benvenuto, al Buti, parlano di compassione per comunanza di fragile umanità fra il poeta e i dannati. E quando Dante, dopo il racconto di Francesca, china il viso, assorto, finché la dolce guida e cara (non a caso chiamata qui *il poeta*) con garbo lo richiama, anzi nemmeno lo richiama, ma si interessa al suo sentimento, ecco come chiosa il romantico Tommaseo, peraltro indubitabilmente molto intendente di filologia medievale e dantesca: « Quando rispuosi. Indica che D., assorto nell'affetto, non rispose, sull'atto, a Virgilio »; ed ecco come chiosa l'ancor meno sospettabile Buti:

Da ch'io, cioè, poi ch'io, D., *Intesi quell'anime offense* dal peccato della lussuria, o vero dall'uccisione, o vero dalla infamia, ... *chinai 'l viso,* io Dante, *e tanto il tenni basso,* per dolore e compassione ch'ebbe al peccato loro, che fu cagione de' loro martiri e tormenti, incominciato da onesto amore e licito, e per fragilità umana caduto in disonesto; *fin che 'l poeta,* cioè Virgilio, *mi disse: Che pense?* Qui può essere allegoria che la sensualità significata da Dante per le cose mondane si muove et attristasi: ma la ragione significata per Virgilio la sveglia, acciò che di quel vano pensiero esca. Dice adunque: Che hai tu Dante; o vero: Che pensi, che stai col capo chinato, che è segno di pensamento? *Quand'io,* cioè Dante, *risposi* a Virg., *cominciai: o lasso,* me D., che è parlare di dolore e compassione. E possiamo allegoricamente intendere che l'A. abbi compassione all'umana natura, che cominciando spesse volte con grande virtù, cade per sua fragilità in vizio; e però seguita: *Quanti dolci pensier, quanto disìo,* cioè desiderio licito et onesto, o vogliamo intendere mondanamente quanti dolci pensieri avuti innanzi, e quanto desiderio avuto tra l'uno e l'altro, *menò costoro,* cioè Francesca e Paolo, *al doloroso passo,* dall'amore onesto al disonesto e dalla fama all'infamia e dalla vita alla morte. Del quale passo da dolerne è fortemente, pensando come l'uomo cade agevolmente dalla virtù al vizio, per la debilità umana. E questo non ha altra allegoria, ma è molto morale e notabile.

Come la compassione di Dante, diremo noi, c'è, e non ha altra allegoria, ma è molto morale e notabile, umana e poetica. Senza dire, tanto per non uscire dal « quadro di cultura », che proprio l'esperienza poetica della lirica amorosa, giovanile o meno, non era stata certo rinnegata da Dante, anche se la tenerezza sentimentale si era arricchita e irrobustita acquistando di complessità, se non di « perplessità ». E così con la compassione, connessa al solito motivo autobiografico, tutti i commentatori antichi spiegano il *tristo e pio* del verso 117 e la *pietade* del v. 140 (*compassione humanitatis,* dice Benvenuto).[6]

Quando poi nella nota finale del canto (v. 140) il Sapegno accusa di nuovo gli interpreti romantici di avere insistito « esclusivamente sull'umana compassione del poeta per i due amanti infelici », e richiama invece la necessità di tener presente la complessità drammatica della situazione,[7] noi vediamo con quell'*esclusivamente* rientrare dalla finestra la compassione cacciata dalla porta. Siamo d'accordo col Sapegno nell'ammettere l'unilateralità della critica romantica (ma più di quella foscoliana, che di quella desanctisiana); ma dove è per esempio in De Sanctis, riguardo a Francesca, l'*eroina,* di cui parla il Sapegno, in De Sanctis, che chiama Francesca *fragile, fiacca,* e che esce

---

[6] Malgrado tutti i presupposti dottrinali, che vogliamo tenere in considerazione, Dante prova pietà nell'inferno, senza rinnegare la sua alta coscienza morale di cattolico medievale. Si ricordi se non altro un luogo dove la parola *pietà* ha inequivocabilmente il significato moderno, e dove Dante, senza possibilità di dubbio, cede al suo impulso affettivo, sentimentale: là dove Virgilio, la Ragione, lo ammonisce: « *Qui vive la pietà quando è ben morta* » (*Inf.,* XX, 28: cfr. anche la nota corrispondente dello Scartazzini-Vandelli).

[7] Ritorna anche in questa nota la *perplessità,* termine a nostro parere assai ambiguo e impreciso criticamente: molto più esplicito e ben poco romantico era il Croce, che parlava di un poeta « interessato, turbato », con gli occhi pieni di lacrime, e infine vinto « dalla commozione ». (B. Croce, *La poesia di Dante,* 1ª ed., 1921, p. 78).

nella notissima frase, « La poesia della donna è l'esser vinta »? Non l'ha detto anche il De Sanctis che Francesca « non è un'eroina, e nel ritrarla Dante insiste semmai sulla sua femminile debolezza e sul suo bisogno costante di giustificazione e di compatimento »?

Il nuovo commentare spezzando delle buone lance a favore dell'unità fra poesia e struttura,[8] e partito in lizza contro la critica « romantica », cerca di risolvere la poesia dantesca in un p r o b l e m a (la p e r p l e s s i t à[9] può anche diventare poesia, ma un « problema »?) e ne vede l'essenza in una reazione ad una « posizione sentimentale e culturale ».[10] Pure il critico sembra percepire dopo questa analisi un certo difetto di sintesi, di unità fra struttura e poesia, e conclude, a nostro giudizio un po' programmaticamente, la sua chiosa in questo modo:

E s'intende che Francesca non è neppure, nelle pagine dell'Alighieri, il paradigma di un concetto, ma una creatura viva: il « problema » è tutto risolto in una sintesi fantastica. È proprio della poesia di Dante, nei suoi momenti più alti, questa capacità di conservare intatta, pur nella fedeltà sostanziale all'assunto etico e strutturale, l'umanità complessa e appassionata delle sue creature; per cui nell'intelaiatura tutta medievale e cattolica del poema viene a confluire una così ricca e varia materia di passioni umane, di vizi e valori terreni, dominati e contenuti, ma non mai repressi o soppressi.

Qui si vede rispuntare in quella « intelaiatura tutta medievale e cattolica » del poema la tanto deprecata struttura, nella quale confluisce la poesia dantesca. Insomma, tratto dal suo assunto, il Sapegno carica un po' la critica precedente di colpe che non può avere, mettendone in luce certi aspetti, non in modo da far risaltare storicamente i meriti che questa critica ebbe su quella precedente, i valori della poesia dantesca che essa affermò, e che anche noi oggi vi ritroviamo, ma polemizzando, in modo da dare al lettore un'idea inesatta della critica, e della storia della critica. In certo senso, il Sapegno, per la ricerca di uno « storicismo » integrale e perfetto, talora non fa altro che presentarci, rovesciata, la stessa critica « romantica » tanto messa alla berlina. Se i romantici centravano la loro indagine del canto di Francesca sulla « pietà » (ma si ricordi la funzione positiva e progressiva della critica romantica, e la sua novità e la sua ricchezza nei confronti della critica precedente, che così esplicitamente è dichiarata nei saggi desanctisiani: al lettore, giovane o no, esperto o meno, avrebbe giovato di più il ricordo e una illuminazione della critica passata fatta in questo senso, e non con intenzioni polemiche piuttosto sommariamente giudiziarie), il Sapegno pone al centro Dante e la perplessità. La stessa illuminazione unilaterale si ha in altri episodi, oltre a questo più ampiamente esaminato di Francesca. Si prenda quello di Ulisse: nella critica « romantica » c'è solo *esaltazione* di Ulisse, come dichiara il Sapegno, o non anche qualcosa di simile alla « religiosa perplessità » di cui parla il nuovo critico? Ci pare termine molto più logico della *perplessità* il sentimento « largo e complesso » di cui parla il Croce.[11] Della critica precedente, anche romantica, il Sapegno naturalmente accoglie molte soluzioni: ecco la nota al verso « *Dalla cintola in su tutto il vedrai* » (*Inf.*, X, 33):

dalla cintola in su: con tutta la parte superiore del corpo fuori della tomba. *Dalla cintola in su* (come anche *dalla cintola in giù*) era « una di quelle espressioni che Dante to-

---

[8] La necessità e il vantaggio di un più attento esame della struttura per la comprensione della poesia di Dante la troviamo riaffermata, a proposito del canto di Farinata, anche in Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, pp. 33 e 40.

[9] Termine caro al Sapegno: anche nel commento al canto di Ugolino esso torna due volte, e torna nel canto di Farinata, e tornerà altrove.

[10] E siamo del tutto d'accordo col Sapegno che « la fatalità della passione » non può essere « il criterio del Dante che giudica e punisce e alla stregua del quale sia lecito fondare una coerente interpretazione della sua creazione poetica », e che esso è semmai nella donna peccatrice solo « un motivo che le si porge naturale come mezzo di discolpa »: ma chi ha estremizzato tanto in questo senso, dei romantici, come rovesciando i termini ci pare estremizzi il Sapegno?

[11] *Op. cit.*, p. 97.

glie spesso dall'uso comune », e di cui s'incontrano numerosi esempi nelle prose di quel tempo (Barbi, *Probl.*, I, 267; *Con D. e coi suoi interpr.*, p. 161). L'impressione di evidenza e di concretezza della fantasia dantesca prende rilievo non di rado proprio da una siffatta disposizione ad accogliere gli strumenti espressivi più semplici e immediati. Qualche volta gli basta la collocazione di una singola parola a conferirle un preciso valore affettivo e a rinnovare poeticamente un modulo logorato dall'uso quotidiano; come avviene qui per quel *tutto*, che, isolato com'è, e anticipato rispetto alla costruzione normale, e sottolineato dalla positura degli accenti ritmici, basta da solo a suscitar l'impressione di una grandezza fisica e di un atteggiamento statuario, che nella terzina seguente si chiariranno e specificheranno come segni esterni di una fortissima tempra umana.

Perché non dire, sempre per dare un'idea non deformata e non deformante della critica precedente, che l'ultima parte della interpretazione, quella che riguarda il valore morale e estetico (diciamo la parolaccia) del *tutto*, risale al De Sanctis? Anche i romantici, dal Foscolo al De Sanctis, hanno il loro posto e il loro peso nella « secolare ed ininterrotta tradizione esegetica » che il Sapegno opportunamente vuol mettere in risalto.[12]

Mario Petrini

L'ARCHITETTO E LA VECCHIA CITTÀ

Uno degli argomenti di turno, uno di quegli argomenti che impegnano la nostra cultura a prese di posizione radicali, riguarda l'atteggiamento dell'architetto e dell'urbanista di fronte all'esigenza di organizzare lo sviluppo, cioè la crescita e l'adattamento, delle nostre città alle richieste attuali della vita collettiva. Il problema, in prima istanza eminentemente urbanistico, riveste interessi così ampi da non potersi in realtà isolare e deferire agli specialisti, ma richiede una partecipazione universale del mondo dell'ingegno, soprattutto per due motivi: il primo che l'organizzazione di una città, cioè di un'ordinata comunità di individui e di energie, comporta il coagularsi in concreto di un complesso di attività riferibili all'insieme di tutte le possibili attitudini umane, equilibrate, in ogni specifico gruppo, a seconda delle particolari specificazioni locali, il secondo che la moderna cultura urbanistica ha finora offerto strumenti tecnici e artistici, cioè modelli, che corrispondono a una visione pura del problema urbanistico, cioè a una visione dell'organizzazione della città riferita a un ideale di vita posto come caratteristico dell'uomo moderno, oppure altri modelli che tengono conto della storia come contingenza, cioè dell'esistenza pratica di un ambiente precostituito soltanto nelle sue determinazioni singolari, modelli irriferibili a un principio di relazione universale dello spirito di fronte alla storia.

Come conseguenza del primo di questi due motivi è chiaro che non è possibile oggi domandare all'urbanista la soluzione di tutti i problemi di organizzazione di una città, almeno fino a quando non sia chiaro che l'urbanistica si sostanzia di tutti gli apporti positivi dell'attività umana e di una precisa coscienza della storia, condizione, questa, ora non raggiunta dalla disciplina. Come conseguenza del secondo, è chiaro che non esiste ancora una teoria dell'urbanistica capace di affrontare su basi oggettive lo sviluppo delle « nostre » città, se non altro perché la situazione storica, culturale, economica dell'Italia non corrisponde, per esempio, a quella che in un passato recente ha consentito agli urbanisti tedeschi di costituire i nuovi centri urbani a fianco dei nuclei storici, senza contaminazione diretta fra le due unità così sistemate. Da noi il problema urbanistico riveste caratteristiche irriducibili interamente a queste esemplari possibilità o, meglio,

---

[12] Sapegno, *Avvertenza* cit., p. VIII. Nella chiosa citata il S. pare anche contemperare, felicemente, De Sanctis e Barbi.

si determina nel punto intermedio delle due impostazioni. In ambedue i casi (quello del « deserto storico » ove l'uomo moderno costruisce la propria città e quello del « vuoto storico » ricercato ai margini della storia) il problema della costituzione del corpo urbano moderno si pone intenzionalmente al difuori della storia: l'uomo moderno si afferma come tale eludendo la tradizione, anzi opponendo « polemicamente » a questa una sua visione del mondo, che intende introdurre come nuova dialettica contro la storia; e a una situazione polemica della cultura architettonica corrispondono infatti le soluzioni accennate; si noti che nei due casi vige un presupposto analogo, quello di evitare la saldatura dialettica fra il « moderno » e l'« antico », assunti come accezioni aprioristiche, derivate, in quanto tali, da un fondamentale errore di valutazione: quello di uno « stato presente » della cultura che si distinguerebbe nettamente dal passato per il solo fatto di porsi in posizione di critica del passato medesimo.

Nel superamento di questa posizione polemica dell'architettura e dell'urbanistica moderne (che altro non rappresenta se non una nuova fase dell'incessante procedimento storico della nostra civiltà) non può non esistere l'affermazione della continuità della storia, cioè dell'ininterrotta dialettica dall'antico al moderno, opposta all'abbaglio intellettualistico dei primi riformatori del secolo. Oggi la posizione dei nostri migliori teorici di urbanistica e di architettura sembra stabilmente fondarsi su questo ragionato presupposto, ed è un bene avere ritrovata una coerenza di tale fatta per quanto sia giusto considerare che, senza il momentaneo e volontario rifiuto della storia difficilmente si avrebbe avuta la fioritura rigogliosissima della moderna cultura architettonica. Una volta riconosciuta l'inconsistenza razionale dei presupposti antistorici è inevitabile procedere su un'altra strada, fino al conseguimento di un'integrazione che si dimostri la più coerente possibile fra tradizione e realtà contemporanea. Si è fatta in precedenza l'eccezione di un caso italiano dell'urbanistica. L'eccezione vale in rapporto allo stato di fatto; ma si noti che, definendo il problema del costruire in Italia come quello di costruire in presenza di ambienti storici, si trasforma una questione limitata in un'altra di principî generali: si passa da uno « stimolo » contingente alla ricerca di una norma, quella del rapporto fra l'urbanistica moderna e i corpi urbani tradizionali. Per porre la questione in termini concreti dovremo tuttavia fare un'altra premessa, quella cioè che sia data, senza possibilità di elusione, la necessità pratica di operare sul corpo stesso della città storica per consentire il costituirsi della compagine edilizia moderna.

Questa necessità pratica non si pone in termini esclusivi di necessità contingente ed empirica, ma deriva interamente dalla storia; si ponga mente, ad esempio, al semplice fatto che l'emancipazione progressiva degli strati sociali più umili impone soluzioni urbanistiche di massa diverse da quelle possibili in passato, quando le classi dominanti erano formate da un'élite di pochi privilegiati detentori del potere e della ricchezza. Si potrà obbiettare che la necessità di operare sul corpo delle vecchie città è indirettamente creata dal sovraffollamento o dalla necessità di non invadere il terreno agrario (problemi creati da un'artificiale e ingiusta distribuzione della ricchezza nel mondo) ma questo medesimo fatto non solo è frutto di una situazione storica in evoluzione, ma deriva da uno stato precedente, come dalla supposta notevole espansione dei corpi urbani che non si vogliono abbandonare e lasciar decadere una volta ammesso il principio della loro integrazione nella vita moderna. E proprio il modo di concepire questa integrazione costituisce il nucleo centrale della questione proposta. Se ne è parlato a lungo e solo recentemente si notano tentativi di sistemazione ragionata della materia.

Per intuizione empirica alcuni hanno affermata l'illiceità di abbattere il vecchio per rifare il nuovo, ma nessuno, che io sappia, ha finora affrontato il problema nei suoi termini obbiettivi. L'atteggiamento dei conservatori è in sostanza pregiudiziale e senza limitazioni; la negazione opposta all'abbattere è formulata in genere senza dare conto dei termini reali e inevitabili dell'integrazione della città antica nella vita contemporanea. D'altro canto il ragionamento di chi ammette l'inserimento dei corpi moderni in un tessuto urbanistico tradizionale pone in termini astratti l'affermarsi dell'architettura

moderna nell'ambito della tradizione, in quanto la definizione, data nel caso, della continuità fra tradizione e cultura moderna è riguardata nello specifico ambito del puro processo culturale, sul piano del quale la tradizione si assimila interamente alla cultura rimanendo tuttavia inalterata nella sua realtà costituita, nel suo corpo distinto di oggetti, di modelli. L'astrattezza di questa posizione, una volta provata, potrà darci una visione più esplicita del nostro problema, in quanto rappresenta un atteggiamento attivo nei riguardi di questo, là dove risulta negativo e passivo l'atteggiamento dei conservatori.

La formulazione più completa di questo atteggiamento attivo possiamo riassumerla così: l'architettura moderna si è manifestata e si manifesta nella storia ed è compito dell'architetto qualificare la propria opera nell'ambito della tradizione, comprendendone il significato profondo e rivivendola con spirito attuale senza rinunciare alle esigenze della nostra vita e della nostra cultura, che non sono « altra cosa » rispetto alla vita e alla cultura del passato, ma ne rappresentano il seguito ininterrotto nel tempo, tanto che solo per mezzo della storia ci è dato di comprendere noi stessi. Il discorso è, in sé, coerentissimo. Non altrettanto giustificabili le sue conseguenze, una volta accettato in esteso il principio di consentire all'architettura d'oggi di inserirsi nel corpo urbano tradizionale. Perché questo è, in termini espliciti, il risultato che si può ricavare al « dunque » di un così fatto argomentare. Per tale via non si può giungere che a questo finale: essenzialmente per una ragione, un difetto di origine, che consiste nell'evitare di porsi esplicitamente la domanda « che cos'è e come si definisce un ambiente storico ». Si parla di conservazione e di integrazione di qualche cosa e non si dice in che consista questo « qualche cosa ». È tutto ciò che già esiste costruito? È solo ciò che esiste sul piano dell'architettura? Occorre rispondere a queste domande prima di chiedersi se si possa o no conservare, se si possa o no costruire. Forse da questo inizio potremo giungere a una conclusione diversa da ambedue quelle proposte.

Prendiamo spunto da un caso particolare, eppure frequente nelle nostre città; poniamoci di fronte a una strada di Siena o ad una calle veneziana dove esistano elementi propri di architettura in un tessuto complessivo di vecchie fabbriche artisticamente poco significanti o dialettali. Come si qualifica questo ambiente? I suoi interessi possono essere e sono molteplici, artistici, storici, simbolici o altro. Teniamo conto, semplificando, dei soli caratteri interessanti il nostro proposito. In ogni caso è certo che ogni elemento di quell'ambiente dotato di particolari valori artistici sarà conservato nella propria interezza, su questo punto non vi è controversia. L'aspetto discusso della questione riguarda invece quella parte del tessuto edilizio esistente che non presenta caratteri tali da qualificarlo, in sede critica, come architettura, e poiché non è pensabile, se non eccezionalmente, di risolvere l'inserimento di un corpo nuovo in un tessuto edilizio esistente, senza ricorrere a demolizioni di qualche sua parte, i termini espliciti del problema diventano se si possa o no demolire il vecchio per rifare il nuovo.

Come si vede le istanze prodotte dagli innovatori rispecchiano un solo lato del problema, cioè la capacità dell'architettura moderna di assorbire il senso della tradizione e riviverlo, senza riferire tuttavia quali effetti la sostituzione di un corpo di un tessuto esistente possa far subire all'intero organismo. Ritorniamo nella nostra vecchia strada; in essa la storia vive nei monumenti nelle opere compiute. E le case? Esse si sono modificate, sono state sostituite e manomesse nel tempo, spesso demolite e rifatte, altre sono rimaste e così, nei secoli, la vita ha continuato a fluire, a prodursi, a lasciare i suoi cenni. Esse sono la cronaca di cui il monumento è l'essenza. Dov'è allora il senso intimo della tradizione? È solo nei monumenti o anche in quel sub-strato vitale entro il quale la storia stessa si è prodotta? E fino a qual punto questo strato sub-istorico ci aiuta a comprendere più intimamente, a partecipare della storia stessa? L'importanza della sub-istoria per la comprensione lata dei processi storici è un'acquisizione della più recente storiografia, che ha aperto orizzonti nuovissimi alla cultura contemporanea; il nostro panorama si va dilatando ormai fino ad abbracciare più vasti orizzonti e nuove

visuali, fino a non trascurare gli elementi apparentemente più labili e transitori del costume e dell'ambiente particolari di ogni epoca passata. Ci si rende conto degli effetti, spesso tutt'altro che marginali, di certe contingenze sullo sviluppo del processo storico, e, a poco a poco, la sub-istoria affiora sul piano della storia.

D'altra parte la storia, nel suo determinarsi, non è dato astratto e immutabile; la storia siamo noi stessi e la nostra facoltà di pensare storicamente. Col tempo la nostra coscienza muta e si arricchisce, mutando è indotta a indagare e a riproporsi continuamente ogni problema: si ripropone di continuo il problema della storia e ritrova sé stessa nella continuità della tradizione e della civiltà umana. Ma se questa dinamica della coscienza umana è perenne (sarebbe assurdo pensare il contrario), essa deve « continuamente » disporre dei propri oggetti di conoscenza per prodursi; se vogliamo conservare e perpetuare nell'umanità il senso della storia dobbiamo concedere ai nostri figli la possibilità di toccare e vedere concretamente i possibili oggetti significanti per la formazione viva, concreta della coscienza storica. In altri termini non possiamo affermare senza limitazioni un nostro dirito di intervento nella sostanza stessa della tradizione, tale da richiedere la distruzione materiale di qualche sua parte per « fare posto » a qualcosa d'altro. Perché tale è la particolarissima situazione del nostro caso, quasi impensabile per altri: occorre distruggere qualcosa per poter concretamente affrontare l'inserimento di un nostro oggetto nell'ambito di una vecchia struttura; e se per il prodursi della storia ha valore e peso la sub-istoria è impossibile, in linea teorica, dare per assoluta la liceità di intervento della nostra architettura nell'ambito di un tessuto preesistente. La obbiezione che « questo si è sempre fatto nel passato », a tale riguardo, non ha alcun valore positivo, se non altro perché le discipline storiche hanno avuto un ordinamento filosofico in epoca relativamente recente, e recentissimo è il riconoscimento del valore della sub-istoria per la comprensione della storia.

Questo è il nucleo della questione e qui sta la reale rottura fra noi e il passato, non nella pretesa, totale rivoluzione meccanica e figurativa che avrebbe determinato la tradizione moderna fuori della tradizione. La vera rottura col passato sta nella scoperta del moderno atteggiamento del pensiero verso la storia: lo storicismo ha segnato una svolta in quanto ha realmente risolto su basi rivoluzionarie, nuovissime, il problema della conoscenza, cioè del rapporto dell'individuo con la realtà circostante. Noi non abbiamo, come Vasari, il diritto di invocare la sostituzione delle vecchie e cadenti fabbriche medioevali con altre rispondenti ai nostri mutati intendimenti e al nostro gusto, perché il nostro pensiero è ben altrimenti obbiettivo e considera ormai questa aspirazione a una sempre più larga obbiettività come un elemento necessario, ineliminabile della propria stessa costituzione. Pensando a quanti affermano il diritto dell'architettura moderna ad inserirsi nelle strutture urbane tradizionali non posso evitare il ricordo di un nostro bravo pittore che firmava certi suoi aerei paesaggi veneziani con un « omaggio a Tiepolo ». Egli usava tele nuovissime, e mai avrebbe potuto pensare che il suo « omaggio » sarebbe stato più autentico se avesse scelto, per dipingere, vecchie tele di qualche ignoto decoratore del Settecento.

Non credo, a questo punto, che la prima conclusione di questa nota possa essere dubbia: sulla base delle poche e sommarie idee esposte non è lecito ammettere la possibilità generica di inserire comunque una costruzione moderna in un ambiente storico, se non altro perché il nostro atteggiamento verso la storia non è più quello che ha reso possibile, in passato, lo strutturarsi di quell'ambiente.

A questo punto, tuttavia, il problema di costituire una continuità fra l'ambiente storico e la città moderna non è risolto; abbiamo detto in principio che l'esigenza esiste, data la necessità di integrare i due termini senza soluzione di vincoli. Si pone cioè, in ogni caso, il materiale intervento della demolizione di qualche parte del tessuto storico per fare posto alla moderna città. Ma le osservazioni fatte fin qui ci suggeriscono, intanto, che la concezione di inserire corpi « isolati » nella struttura intima e definita della città storica è un non senso. L'operazione di integrare il vecchio con il nuovo non

può dunque avvenire, ove sia indispensabile, che per sostituzioni « omogenee » di corpi, costituiti in un complesso urbanistico, in luogo di altri da cancellare.

Solo in questo modo è possibile difendere e conservare il restante corpo urbano tradizionale nella sua interezza, e il problema di conservare o distruggere si pone organicamente, traducendosi da problema di principî a problema di critica. Caso per caso si tratterà di riconoscere, individuare uno o vari complessi caratteristici da conservare come corpi formativi della tradizione, intatti nella loro costituita struttura, e di integrarli in una nuova unità urbana, concepita modernamente come continuazione, di questi nuclei storici. Solo così, praticamente, è possibile enunciare un principio di continuità fra noi e la storia, con l'attenzione tesa alla storia più che a noi stessi, nel senso che ogni volta dovremo dichiararci disposti a porre limiti alle nostre momentanee esigenze per non sacrificare inutilmente qualcosa che non saremmo più in grado di ricostruire. Posto in questi termini il problema trova la sua risposta meno fallosa, non certo la più desiderabile, in assenza di diverse possibilità: perché risponde alla legittima richiesta dell'architettura moderna di manifestarsi come « seguito » della tradizione, perché consente di rispettare senza gravi rinuncie tutto quanto criticamente si riconosce significante, in essenza, della tradizione, e perché consente di affrontare radicalmente i problemi di fondo proposti all'urbanistica dallo stato attuale della nostra società. Scopo del procedimento proposto è essenzialmente quello di impedire l'invasione arbitraria della struttura edilizia tradizionale: si rifletta che l'indiscriminata inserzione, operata per costruzioni isolate, sarebbe tale da corrompere la compagine di un ambiente storico anche per causa di un solo edificio abbattuto e rifatto oggi nella trama edilizia costituitasi nel tempo. Ben diversa è invece la condizione discriminante di preservare interi complessi edilizi, pure sacrificandone altri, secondo un disegno che non infirmi nella « qualità » il carattere di interi corpi tradizionali, ma solo nella « quantità »: compito primo dell'urbanista e del critico è di far sì che la quantità conservata sia la più vasta possibile e la più significativa.

Personalmente non vedo altra alternativa alla soluzione del problema, una volta ammessa l'inderogabile necessità di « fare posto » materialmente al prodursi di una nuova compagine edilizia. Mano a mano che la vita moderna si rende capace di realizzare le proprie ideali richieste, è inevitabile che si manifesti sempre più urgente la tendenza ad abbandonare le vecchie, cadenti fabbriche, e che si ponga, in conseguenza, il problema economico della loro conservazione. Limitando l'estensione delle parti storiche di una città diventa più agevole ammettere la possibilità di intervento della collettività per la conservazione, la salvezza dei corpi storici significativi. Lo stesso principio di continuità fra la tradizione e l'architettura moderna ottiene un ottimo di possibilità nel raffronto diretto e perenne fra una tradizione interamente salvata, nella sua « qualità » significativa, e l'impegno posto all'architettura moderna di saldarsi dialetticamente al corpo tradizionale con strutture che lo integrino in un insieme unitario, in una nuova città. Si rifletta, inoltre, che la stessa ricorrente obbiezione che in tale modo si creano le « città-museo » risulta priva di senso: o la città storica è tale da poter essere indefinitamente abitata, e allora non cambia la situazione sia nel caso in cui si costruisca intorno ad essa o la si deturpi con nuovi isolati edifici, o non lo può, e allora sarebbe ancora più grave l'illusione di restituirla alla vita per il solo fatto di immettere in essa qualche inserto isolato. Nel secondo caso si avrebbe anzi, come minimo danno, una città museo dispersa frammentariamente nel corpo stesso della città nuova, che comunque avrebbe immense difficoltà di costituirsi come tale proprio per la limitazione introdotta da fatto di essersi inserita per frammenti, a sua volta, nel corpo urbano costituito, e non a seguito di un organico piano di sviluppo.

L'estensione del metodo proposto porta inoltre a questa conseguenza, che è nell'attesa dei nostri spiriti migliori: al sempre più intimo compenetrarsi della urbanistica con l'architettura, sia perché non è pensabile di trovare soluzioni meramente positivistiche alle « saldature » fra corpo antico e corpo tradizionale di una struttura che, nel

suo insieme, dovrà avere una sua vita non solamente meccanica, ma interamente umana, cioè anche artistica; sia perché nelle compagini nuove il tema « costruire » si potrà definire secondo una casistica libera da impacci e da vincoli esterni, e risolversi in un piano di autentica realtà architettonica moderna. Uno dei limiti dei nostri piani regolatori urbani, cioè il grafico viario e di zonizzazione premesso allo studio dei piani particolareggiati, sarebbe mano a mano eliminabile, almeno concettualmente, data l'impossibilità di premettere un ordine razionale e tecnico a un ordine di soluzioni architettoniche, in presenza di un ordine storico, in senso lato, già costituito.

Ritengo di avere offerto sufficienti spunti per queste conclusioni: il metodo di integrare la città storica con un inserto « omogeneo » moderno è il solo possibile quando sia data la necessità di ampliare i complessi urbani storici e di preservarne le parti significative. La continuità che si viene a stabilire fra le due parti risponde alle aspirazioni della nostra cultura sia di integrarsi nella tradizione, sia di proiettare questa nel perenne flusso della vita.

Il metodo potrà inoltre dare, finalmente, mezzi alla nostra cultura di provare la sua efficienza, posto, comunque, che altri ostacoli non vi siano all'attuarsi delle iniziative, per quanto poca fiducia ci sia dato di riporre nel senso di responsabilità di tanti nostri amministratori, dopo troppe prove di spaventevole grettezza e di bestialità, dopo tante rovine causate dagli abusi al nostro patrimonio artistico: la recente vicenda della Via Appia Antica dimostra, purtroppo, l'insufficienza degli appelli, come il presente, che non pongono la polemica sul piano dello scandalo.

RENZO MEN

RECENSIONI

ACHILLE BATTAGLIA, PIERO CALAMANDREI, EPICARMO CORBINO, GABRIELE DE ROSA, EMILIO LUSSU, MARIO SANSONE, LEO VALIANI, *Dieci anni dopo, 1945-1955*, Bari, Laterza, 1955, pp. XII-600.

Gli Editori di *Dieci anni dopo, 1945-1955* in alcune pagine premesse al testo rivendicano piena dignità storiografica a saggi pur dedicati alla scottante e controversa materia della vita politica italiana di questi dieci anni di reggimento libero e democratico e insieme, riaffermando la loro fedeltà ad una tradizione culturale e morale che vanta nomi come quelli di Croce e di Omodeo, testimoniano, quasi a continuazione di questa tradizione e di quella fedeltà, la loro piena adesione agli ideali della Resistenza. È una testimonianza che non giunge improvvisa, conferma con solennità formale fatti ben noti; ed anche per questo non può non rallegrare, e molto, l'apparizione di un libro, il quale, prima di essere una felice iniziativa editoriale e un contributo non indifferente alla storiografia su questi dieci anni, è un atto di coraggio e una messa a punto che portano un fondamentale elemento di chiarificazione nel campo della cultura militante italiana. E di chiarezza e mancanza di equivoci si ha bisogno oggi per tutto ciò che riguarda Resistenza e antifascismo.

Diversi perciò sono i profili sotto cui il libro si può vedere. Prima di tutto quello della occasione in cui esce e della misura a cui si adegua. Gli anniversari sono sempre tentazioni pericolose, commuovono e perciò allontanano dall'essenziale, offrono molti appigli e spunti alla retorica e perciò si prestano alla vanificazione. Spesso sono l'occasione migliore per un funerale di prima classe, per una liquidazione anche ufficiale di ciò che si preferisce affidato all'eterna memoria di una storia, la quale registra impassibile e farà sentire con comodo la sua ardua sentenza a posteri cui non interesserà più nulla. Ora a questi lumi di luna il pericolo più grave che possa correre la Resistenza è proprio il seppellimento solenne, la mitificazione, l'innalzamento all'empireo degli ideali da venerare a parole, ma da tenere comunque a distanza tale da nascondere l'abisso fra la realtà, che si puntella coi fatti, e il mito retorico che si esalta nelle ricorrenze. Cosa può concepirsi di più innocuo e pacifico di una Resistenza e di un antifascismo entrati nel calendario ufficiale delle civiche ricorrenze, ammessi legalmente a fare ogni anno mésse di lapidi e allori? Cosa può essere più comodo di ideali di democrazia, libertà, giustizia che non ravvivano e non si ravvivano quotidianamente nella realtà presente?

A questo pericolo reagisce *Dieci anni dopo,* che non celebra né esalta, ma passa criticamente in rassegna quanto è successo dopo la Resistenza e la liberazione. E con questo si sottrae anche all'altro pericolo di chiudersi nella difesa della Resistenza e di quegli ideali su un piano astratto di condanna e di esaltazione, scivolando così in una opposta ma non meno sterile forma di vanificazione retorica. Ai fini della chiarezza si pone un punto fermo fondamentale. Non solo si mantiene il legame vivo e diretto fra realtà nel suo svolgersi e ideali, aspirazioni, coscienza di bisogni, problemi sentiti come centrali della vita italiana, ma si traccia un discrimine fra Resistenza e non Resistenza, fra forze impegnate a seppellirla e a risospingere indietro la vita italiana e forze decise a tenerla viva e a far progredire il paese, discrimine che nessuna appropriazione retorica, nessun vaniloquio di esaltazione può cancellare, perché tracciato sul piano

dei fatti, della realtà. Nel contempo si stabilisce una continuità fra ciò che è stato e ciò che è, fra ciò che è stata la Resistenza *stricto sensu* e quello che è stato e continua ad essere da diversi decenni ormai il problema di fondo della società italiana, la crisi che la travaglia da tempo e che cerca ancora una via di uscita. In questo senso e per questo il libro non può considerarsi solo un libro sulle vicende italiane di quest'ultimo decennio, è anche un documento, parte di queste vicende, è senz'altro una azione politica. E non gli nuoce affatto che in moltissime sue pagine rilucano ideali e passioni ben definibili. Anzi, è questa la sua forza, la ragione prima del suo essere libro di storia e non di polemica, ricostruzione obbiettiva di fatti e non pamphlet. A chi potrebbe parlare e che cosa potrebbe dire di vero se in esso ideali e passioni tacessero e non si armassero di tutte le armi che la ragione, la capacità di comprendere e giungere al fondo delle cose possono offrire? E si potrebbe in buona fede separare e scindere la verità come oggetto del conoscere dall'ideale come oggetto del volere in un campo e in un momento in cui nulla è ancora conchiuso e molto si aspetta dalla volontà e dall'impegno degli uomini? L'avere riproposto in termini non polemici né apologetici, non dogmatici né eclettici, ma proprio in termini di storia e sul piano della realtà italiana come si è andata configurando nei dieci anni intercorsi fra la Liberazione e questo 1955 il problema di fondo della vita italiana è la prima ragion d'essere e la prima giustificazione, indipendentemente dal contenuto sul quale si possono anche avanzare riserve che cercheremo di lumeggiare, di *Dieci anni dopo*.

Questa prima ragion d'essere e giustificazione del libro lo garantisce anche contro il rischio connaturato a raccolte del genere, quello di riuscire una miscellanea più o meno voluminosa, più o meno infarcita. Insieme a questo l'atmosfera comune culturale e politica, in cui si muovono quasi tutti gli autori, dà omogeneità e armonia all'insieme. E per sentirla basta farne i nomi. Leo Valiani ha scritto il primo saggio del libro: *Il problema politico della nazione italiana*, Gabriele De Rosa ha steso il secondo: *I partiti politici dopo la Resistenza*. Poi Piero Calamandrei tratta *La Costituzione e le leggi per attuarla*, Achille Battaglia *Giustizia e politica nella giurisprudenza*, Epicarmo Corbino *L'economia*, Emilio Lussu *I sindacati*, Mario Sansone *La cultura*. Posizioni culturali e politiche diverse, come si vede, ma forse meno disparate, per quasi tutti i collaboratori, di quanto possa sembrare. Aura liberal-socialista o azionista si direbbe, forzando un po' dei termini che hanno ormai un loro conchiuso significato storico. Chi avrebbe potuto prevedere, quando gli azionisti discutevano se continuare a mantenere in vita il loro partito, o farlo confluire in un altro o trasformarlo in movimento, che questo movimento si sarebbe creato ugualmente da sé, in forma autonoma, perché continuazione in effetti di un moto culturale più antico che è passato per il partito d'azione, ma non si è esaurito in esso. Riprova anche questa, ed evidente e significativa, di una continuità storica, di una situazione di fondo, di cui possono mutare, come sono mutate, le forme, ma non i termini essenziali.

Con tutto questo ogni Autore ha mantenuto nell'ambito del tema trattato la sua libertà di giudizio e la sua individualità. Non è il caso di riassumere un libro che deve essere letto, prima di tutto e soprattutto perché si compone di due parti inscindibili: quella scritta dovuta ai vari autori e una non scritta, che ciascun lettore deve comporre da sé, perché identico è e deve essere il piano e l'impegno di chi scrive e di chi legge di questi argomenti. Un riassunto esclude questa collaborazione. Coglieremo quindi qualche aspetto, parziale, qualche spunto fra i tanti che ogni pagina offre.

Del saggio di Leo Valiani si deve segnalare in modo particolare la prima parte, l'analisi che vi si fa delle varie interpretazioni del fascismo e la critica di queste, acuta e pertinente quasi sempre. Ma, demolite tutte le tesi riducendole o mostrandone la riducibilità ad una sola, moralistica e quindi astratta, fascismo « malattia morale », non se ne avanza una che possa considerarsi concreta e quindi storicamente accettabile. Si ripercorre invece con molto rigore e puntualità il filo cronologico lungo cui si sviluppò la parabola fascista. È, questo, lavoro preliminare e fondamentale, ma non è tutto, la

successione cronologica dà la certezza e la precisione, non dà la profondità, la prospettiva. Resta comunque acquisito nell'attacco del Valiani, nel suo aver voluto cominciare dal primo dopoguerra, per parlare di questi dieci anni di post-fascismo, un dato fondamentale, che del primo dopoguerra e del successivo fascismo non si deve parlare come di prologo e antefatto alla liberazione e a questi « dieci anni dopo », ma come parte integrante e centrale di un solo periodo storico, in cui certi avvenimenti, clamorosi e terribili quanto si vuole, non rappresentano cesure profonde, né, tanto meno, conclusioni definitive. Resta un problema di prospettiva e di profondità appunto, non semplice né secondario, anzi fondamentale. Non possono esistere storie separate e successive del fascismo, della Resistenza, della post-liberazione, ma un'unica storia dei nessi che uniscono storicamente e non solo cronologicamente questi tre fatti. Nell'attesa è molto opportuno puntualizzare i fatti di cui i problemi si sostanziano e in cui si esprimono, ridurli alla loro giusta dimensione, liberarli delle risonanze e ridondanze e travisamenti che i clamori polemici o apologetici della lotta spicciola e momentanea possono loro infliggere e infliggono. È quanto il Valiani ha fatto con molto scrupolo e molto equilibrio, ricostruendo nell'insieme un quadro già preciso ed evidente, già abbastanza rilevato e mosso per non essere più solo un utile promemoria. Con questo non si può dire che proprio le ultime pagine abbiano potuto evitare la cronaca. Quasi ad equilibrare questa discesa di tono e a ristabilire una dimensione, le pagine di chiusura contengono una dichiarazione di fede e un augurio. Ciascuno potrà farli propri o respingerli, restano però a documento di una situazione non conchiusa, avvertono con la loro presenza che esiste un vuoto, un non finito che la ragione non comprende, perché in parte ancora non è, ma che l'aspirazione e l'ideale già preoccupano vagheggiando come sarà o dovrà essere.

Diverso il tema e diversamente impegnativo il saggio del De Rosa, che tratta dei partiti politici, definendone più il ritratto che l'opera. I partiti sono visti più come somma e nucleo di idee e direttive che si attuano, che come fatto organizzativo. Ne consegue una impostazione di rigorosa *Realpolitik* nel senso migliore del termine, che porta il Rosa prima di tutto a decantare di ogni residuo mitologico, di ogni ambiguità e astrattezza metapolitica il fenomeno Resistenza. Questa è ridotta all'intrecciarsi dell'opera di alcuni partiti, ciascuno col proprio peso, ciascuno coi propri scopi, ciascuno con la propria politica. Dall'operare di forze politiche in atto nasce la Resistenza e deriva la Liberazione. Niente dunque Resistenza al di sopra dei partiti, né partiti volenterosamente accomunati nell'opera che li trascende e quasi li consacra. L'impostazione è rigorosa e soprattutto valida come schema storiografico capace di unificare e coagulare in giudizi precisi osservazioni e aspetti che altrimenti potrebbero rimanere staccati, giustapposti, non fusi. Della applicazione di esso però paga le spese il partito d'azione, del quale non si salva nulla come partito e qualcosa solo delle singole figure che lo composero. E questa deduzione, se non sembra infondata, può però sembrare esagerata, per lo meno non può presumere di aver detto l'ultima parola.

Questo appunto che si può muovere alla parte dedicata al partito d'azione, non si può ripetere per quelle dedicate alla democrazia cristiana, al partito comunista, al partito socialista. Per la democrazia cristiana c'è da dire però che il De Rosa si attiene troppo consequenziariamente al concetto di partito, mentre per il mondo cattolico sarebbe stato meglio parlare, e i suoi studi avrebbero dovuto aiutarlo in tal senso, di forze politiche in atto e quindi di istituzioni e organismi, che politici per definizione non sono, ma che possono anche decidere delle sorti di un partito e pesano comunque in modo continuativo e massiccio sulla vita politica quotidiana. D'altro canto è forse troppo rigore ridurre il partito democristiano a De Gasperi e ai dossettiani. Che il degasperismo e il dossettismo siano i filoni più vivi del partito è poco discutibile, ma che questo partito convogli gruppi, aderenze, impulsi, interessi di altro tipo è anche indiscutibile. Assai interessanti invece e da meditare a fondo i profili del partito comunista e del partito socialista. Per il partito socialista in particolare è da segnalare la interpretazione positiva del massimalismo, una delle poche, se non l'unica, ci sembra, che sia scevra da ogni forma di

critica prestabilita. Con questo termine « massimalismo » siamo di fronte ad un esempio di come le parole possano staccarsi dal fatto storico, che stavano a significare, per assumere significati propri attraverso l'uso cui sono state adibite. Per « massimalismo », è chiaro che l'accezione con cui l'usa il De Rosa non ha quasi nessuna di quelle implicazioni critiche e di condanna di cui la polemica politica lo ha caricato e di cui resta gravato nell'uso corrente. Bisognerà vedere se molto o poco di quel negativo che il termine rappresenta si può accettare sul piano storiografico e si porrà allora anche il problema di una terminologia più differenziata. Del De Rosa bisogna anche, anzi particolamente, segnalare quanto dice a proposito del significato e dell'importanza del patto di unità d'azione fra partito comunista e socialista, cardine fondamentale di tutta la politica antifascista delle forze di sinistra, e problema da considerare come preliminare e fondamentale di qualunque storia della lotta politica in Italia in questi ultimi dieci anni. Non per nulla proprio il patto d'unità d'azione ha fatto, fa e continuerà a fare le spese di tanta parte della propaganda e polemica politica spicciola e in grande, improvvisata e sistematica di tutte le forze politiche italiane dal centro all'estrema destra. Se su un piano di pensiero politico i pochi temi che questa propaganda varia in tutti i sensi possibili non dicono assolutamente nulla e mostrano solo quanto e come il nulla può servire anche nella lotta politica, storicamente sono un indizio dell'importanza del problema. Un esame specifico di questo tipo e di questi temi di polemica e di propaganda e delle forze che se ne sono servite e se ne servono sarebbe interessante, ma evidentemente non poteva rientrare nei limiti dello spazio e del tema di competenza del De Rosa. Ma nessun lettore di questi *Dieci anni dopo* dimenticherà come proprio tutte le operazioni politiche post-Liberazione, le piccole e le grandi, le tattiche e le strategiche, sono state sempre sostenute e accompagnate dal fuoco tambureggiante della propaganda, che i suoi più grossi e numerosi calibri puntava sempre su comunisti socialisti e patto di unità d'azione, proprio come nell'ultima guerra qualunque azione locale o generale disponeva, come elemento ritenuto risolutivo, di un « ombrello aereo » destinato a proteggere e spianare la via.

Con i due saggi di Calamandrei e di Battaglia, che si completano a vicenda, affrontiamo il tema forse più significativo della storia di dieci anni. In fondo concretamente la grande battaglia politica degli anni convulsi che cominciarono l'8 settembre si è svolta attorno e per un filo, un piccolo sottile filo, sembrava. Continuità giuridica dello Stato (con tanto di maiuscola, s'intende) o ripresa *ab integro*? Sembrava un filo debole e sottile, quasi l'innocuo desiderio di pochi sopravvissuti, ma si è rivelato tanto forte e tenace da sostenere un vero e proprio doppio salto mortale fatto dalla cosa più greve, pesante e inagile che gli uomini abbiano saputo costruire, uno stato, inteso non come istituto, ma come impalcatura burocratica, concreto apparato amministrativo, giudiziario, poliziesco. Era un filo giuridico. Grazie a questo filo lo stato concreto, che il fascismo aveva costruito quanto aveva potuto a sua immagine e a suo vantaggio, ha potuto saltare, bruciacchiandosi appena, la barriera fiammeggiante della Liberazione e, caprioleggiando con una incredibile agevolezza al di sopra e al di sotto della costituzione, ispirata a determinati principî, ha saputo cadere in piedi e mantenersi ben ritto fino ad oggi. Non è stato merito suo, bisogna riconoscerlo, c'è stata e c'è tutta una situazione interna e internazionale ad aiutarlo, ma le cose stanno così: abbiamo oggi l'ircocervo giuridico di una costituzione che resta scritta sulla carta e di una costituzione che invece vige, e viene usata e applicata con molto impegno, e che è invece ispirata e fondata su principî opposti. Un passato, che si credeva sepolto per sempre, e che invece continua a vivere e a dimostrare gagliarda salute. Sono cose che ognuno vede. Il saggio del Calamandrei puntualizza e precisa il processo attraverso cui si è giunto a tutto questo. E alle sue parole c'è davvero poco da aggiungere o da togliere. Battaglia mostra poi una delle conseguenze giuridiche di questa involuzione sempre più rapida e decisa: il fallimento totale, e non casuale, di tutte le misure antifasciste (e bisogna riconoscere con Battaglia che le deficienze tecniche di formulazione di tutta la legislazione in proposito ha offerto comodi e numerosi

appigli a chi altro non cercava che aprire varchi sempre più larghi per tutti i pesci che avrebbero dovuto restare nella rete, primi proprio i più grossi) e, continuazione immediata, il processo alla Resistenza nelle persone dei suoi protagonisti. Oggi nella repubblica sorta dalla Resistenza antifascista godono amnistie molto generose i colpevoli di delitti connessi col collaborazionismo, non ne possono godere quelli di delitti connessi con la lotta partigiana. Il salto con capovolta non poteva essere più elegante, né meglio riuscito.

I due saggi del Calamandrei e del Battaglia sono fra tutti i più calzanti. Pur perfettamente oggettivi hanno la conclusività di una perorazione giudiziaria. La incisività e rigore formale del linguaggio giuridico vestono ed esprimono alla perfezione, senza deformarla e senza deformarsi, la sostanza di fondo comune a tutti i saggi. Senza uscire dai limiti rigorosi della dottrina giuridica afferrano il centro politico del libro. Non si può dire che gli altri saggi siano in fondo in funzione di questi due, ma è certo che proprio questi due sono i meno soggetti alle punte della opinabilità, i più perentori. Di più che di opinabilità bisogna invece parlare per il saggio su *L'economia* di Epicarmo Corbino. E proprio a proposito del suo ottimismo e del suo giudizio quasi entusiasta su quanto si è realizzato in Italia in questi dieci anni in fatto di ricostruzione, c'è da notare che resta per lo meno da dimostrare se quello che è stato fatto non poteva farsi meglio e se i mezzi che sono stati impiegati non si potevano far fruttare di più. E poi, si può affermare davvero, e sóprattutto senza nessuna riserva di fondo, che gli aiuti E.R.P. hanno « vivificato » il mercato europeo? Si possono davvero chiamare « passi decisivi » (p. 443) quelli compiuti a tutt'oggi nel senso della unificazione dei mercati europei e della liberalizzazione degli scambi? decisivi forse sì, ma avanti o indietro? Tutto questo e molto altro ancora comunque riconduce a una precisa dottrina cui l'A. si ispira e come tale sposterebbe la discussione su un piano che non sarebbe più quello del libro. Ma, quando si passa al saggio di Emilio Lussu su *I sindacati,* si avverte subito un vuoto e bisogna fare un gran salto per superarlo. Ma che razza di lingua parla il Lussu in una Italia dove le cose non andrebbero poi malissimo, quando conclude « che è doveroso dire che oggi l'Italia non è ' una Repubblica fondata sul lavoro ', ma una Repubblica fondata sul capitale »? E questo capitale di dove salta fuori a fare la parte dell'uomo nero? In realtà il Corbino nel suo saggio scrive come se si riferisse a un'Italia giolittiana, Lussu all'Italia come è oggi. Ad indicare l'anacronismo e la sfasatura sta il fatto che per il Corbino il problema della disoccupazione resta ancora legato un fattore genericamente demografico, a una certa sovrabbondanza di braccia, che genera disimpiego, come lo chiama. Un aspetto e una conseguenza di questo è la miseria col basso tenore di vita che ne consegue. Dell'insieme si dà una visione prevalentemente statistica, di superficie. Resta come visione in profondità il problema meridionale, ma ancora una volta si torna a vederlo come problema localizzato geograficamente, mentre il meridionalismo più aggiornato oggi ritorna all'origine, ad una visione cioè che non passa per paralleli e meridiani, ma torna ad essere longitudinale, segue le stesse linee di demarcazione delle classi. L'emigrazione comunque è ancora considerata un rimedio sovrano, come lo è stata in altri tempi. Della economia come fatto di struttura nessun accenno. Non si potrà mai vedere perciò come e perché ieri come oggi il fronte della lotta politica si è localizzato nelle fabbriche e nei campi, come e perché quello che è successo a Montecitorio e fuori ha avuto le sue prime e ultime ripercussioni nella lotta sindacale. Ma questo chi ha occhi per vedere lo vede, anche se non si aiuta con i libri di Ernesto Rossi, per fare il nome di uno che non sente particolare propensione per i sindacati e la loro opera in generale e la C.G.I.L. in particolare. Così il linguaggio usato dal Lussu diventa comprensibile e convincente. Resta però un capitolo bianco nel libro: come la struttura industriale italiana si è configurata nel decennio, quali vantaggi gli industriali come classe hanno acquisito e quali hanno perduto, se ne hanno perduto, rispetto al periodo fascista, quanto e come pesano politicamente. E sarebbe stato certo un capitolo interessante e chiarificatore. È l'altra facciata, che si indovina attraverso le pagine di Lussu e molti accenni sparsi in altri saggi.

siderata un rimedio sovrano, come lo è stato in altri tempi. Della economia come fatto di struttura nessun accenno. Non si potrà mai vedere perciò come e perché ieri come oggi il fronte della lotta politica si è localizzato nelle fabbriche e nei campi, come e perché quello che è successo a Montecitorio e fuori ha avuto le sue prime e ultime ripercussioni nella lotta sindacale. Ma questo chi ha occhi per vedere lo vede, anche se non si aiuta con i libri di Ernesto Rossi, per fare il nome di uno che non sente particolare propensione per i sindacati e la loro opera in generale e la C.G.I.L. in particolare. Così il linguaggio usato dal Lussu diventa comprensibile e convincente. Resta però un capitolo bianco nel libro: come la struttura industriale italiana si è configurata nel decennio, quali vantaggi gli industriali come classe hanno acquisito e quali hanno perduto, se ne hanno perduto, rispetto al periodo fascista, quanto e come pesano politicamente. E sarebbe stato certo un capitolo interessante e chiarificatore. E l'altra facciata, che si indovina attraverso le pagine di Lussu e molti accenni sparsi in altri saggi.

Ultimo viene il saggio di Mario Sansone sulla cultura. Non è possibile dilungarsi su di esso, basti dire che centra in pieno il problema di fondo della nostra cultura e della scuola in particolare, che è ancora una volta lo stesso problema di fondo di tutta la nostra vita politica: « Quando la società italiana avrà trovato le vie del suo rinnovamento civile, avrà trovato anche la nuova fiamma che dovrà alimentare la sua nuova scuola e cultura: e senza e prima di quella fiamma non c'è individuale finezza speculativa, inventiva tecnica, particolare liberalità strutturale e metodica, che valgano a risolvere il problema » (p. 598). Ed è proprio così. Il travaglio risorgimentale aveva dato all'Italia uno Stato, con tutte le deficienze e i limiti ben noti, ma Stato, organismo cioè con una classe dominante e dirigente senza fratture verticali, senza dubbi totali. Abbiamo avuto allora perciò una scuola concorde con sé stessa e con la società che serviva ed esprimeva, le sue deficienze erano nei mezzi, nella quantità. Oggi quello stato è finito da tempo, si lotta per sostituirlo con un altro che non abbia gli stessi limiti. Come, lo ha già detto la Resistenza, e lo stanno ribadendo con la forza dell'antitesi gli anni che son venuti dopo. Il resto verrà dall'avvenire e dalle volontà e dalle coscienze degli uomini.

GIOVANNI COTTONE

MARIO MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 223; EMILIO BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi, Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 225.

Questo libro del Marti veramente chiarificatore e ben degno del plauso con cui è stato accolto ha, fra le altre, la virtù di stimolare a nuove ricerche anche a proposito della poesia giocosa del Quattro e del Cinquecento. L'autore, allievo del Russo e dello Schiaffini e che aveva già compiuto buone ricerche sull'argomento, organizza in una limpida struttura il suo lavoro evitando di chiudersi in un cantuccio e di perdere il senso della prospettiva culturale del Due e del Trecento. Ci piace, quindi, mettere in rilievo l'impegno storico e critico del Marti e l'agevolezza con cui egli si muove nella dimostrazione della sua tesi, ampia e documentata, equilibrata e serena.

Il Marti a ragione lamenta che la nostra tradizione umanistica (di un umanesimo « che può ad un certo punto sembrare esiguo ed unilaterale ») abbia indotto la critica a considerare come degne di particolare interesse solo la « lirica d'arte » e « la prosa d'arte » (sulla scia di un concetto di « lirica d'arte » ristretto alla poesia di tono aulico, idealisteggiante, platonico): anche la poesia giocosa è « poesia d'arte » quando l'impegno interiore, che si traduce in impegno stilistico, tocca lo spirito creatore. Il critico afferma che la poesia giocosa ha stretti rapporti con le *artes dictandi* e con la civiltà dell'ultimo Medioevo latino e svolgendo un concetto del Russo sull'afflato universalistico della cul-

tura medievale [1] e gli studi dello Schiaffini sulla prosa d'arte italiana della latinità medievale, i quali fanno larghissima parte all'influenza della tradizione retorica italiana, cerca di dimostrare che in tutto il territorio romanzo [2] la letteratura giocosa, la quale accetta e rielabora motivi già tradizionali (misoginismo, Fortuna, povertà, il *vituperium*, le *contentiones*) insieme con la coscienza stilistica dell'uso di una particolare lingua e di una particolare sintassi, è europea e regolata da retorica. Sul modo in cui, però, è asserito dal Marti l'europeismo stilistico, letterario, dei poeti giocosi (per analogia, cioè, con l'europeismo dei trovatori affermato dal Vossler, oltre che per una generica affermazione del Marti stesso che così suona: « e tanto più quando si pensi che poeti prevalentemente ' tragici ' non disdegnarono motivi e toni ' comici ', e, a loro volta, poeti prevalentemente ' comici ' felicemente saggiarono motivi e toni ' tragici ' ») ci sembra si possano muovere facilmente contestazioni, pur riconoscendo che le « facies » del problema sono svariate e che la necessità della dimostrazione debba portare il Marti a calamitare ciò che concorre a meglio qualificare il gusto e la coscienza artistica, unitaria e comune. La dimostrazione, poi, che *vituperium, contentiones* etc. costituissero nell'Europa romanza un particolare genere di tipo « comico » è ricca di esempi ricordati dal Marti il quale riconduce alla letteratura europea i carmi dei Goliardi e i componimenti che cantarono la donna, la taverna e il dado. Il Marti forse parte da troppo lontano e il suo fervido e dosatissimo discorso non arriva a convincerci completamente appunto perché scorre in modo troppo liscio e lineare e lo studio dello stile comico e giocoso (anche se per necessità di ricerca di un piano di cultura e di storia comune al linguaggio giocoso) diventa lo studio del genere letterario e la ricerca del gusto e delle idee dei *réthoriciens* diventa (nonostante i riguardi dal pericolo di cadere in una dimostrazione di *precursori*) ricerca di contenuti e di temi sostanzialmente precorritori di quelli presi in esame: le espressioni caratteristiche, cioè, non ci sembrano decisivamente orientatrici e coordinatrici, rare come sono, di uno stile e di una forma che corra fino al Due, al Trecento e oltre né la catena è tale che gli anelli non si possano spostare ancora più indietro. A un certo punto si può correre il rischio, cioè, che tutto appaia bianco o nero.

Eppure la correzione dell'interpretazione di sapore romantico intorno ai poeti giocosi era necessaria e il Marti ha dovuto correre degli inevitabili rischi e per questo suo coraggio l'ammiriamo. Infatti il Marti reagendo contro l'antinomia tra popolo e scuola, incultura e cultura, contro la definizione di poeti « dialettali » assegnata ai giocosi, ribadisce il valore europeo di questi poeti e il valore letterario dei motivi più tradizionali e diffusi i quali spesso vennero interpretati in una costante pratica e biografica. Né si potrebbe sostenere, scrive il Marti, una dicotomia espressiva, ad esempio, in Rustico di Filippo (un Rustico, cioè, poeta dotto nei sonetti aulici e indotto nei realistici) perché la poesia « è sempre dotta, cioè è sempre frutto di educazione e di cultura, oltre che di particolare sentimento » (p. 44). Rustico non è un precursore della poesia giocosa ma in lui si esercita un bifrontismo stilistico (lessico di tipo realistico nei sonetti giocosi, aulico

---

[1] Per cui la letteratura francese e la provenzale vengono considerate in Italia non come straniere ma come endogene: « La lingua franca e la provenzale appaiono sempre la lingua della Romania, diversamente pronunziata nei diversi paesi, così come interpretava ancora Dante nel suo *De vulgari eloquentia* » (L. Russo, *Le origini della civiltà e della lingua italiana*, in *I classici italiani*, vol. I, parte I, Firenze, Sansoni, 1951, IV ed., p. 16).

[2] Ma in tutta la cultura occidentale scrive G. Contini nella sua dottissima recensione al libro di Marti (cfr. *Giornale storico della letteratura italiana*, 1954, fasc. 394, pp. 220-26).

nei sonetti amorosi) che è il frutto dell'educazione letteraria di tutta la sua poesia: egli è, sulla matrice culturale latina medievale, l'iniziatore del genere giocoso di stile comico in lingua volgare e, in questo genere, vero poeta che brucia gli elementi tradizionali e scolastici.

Meo dei Tolomei è un poeta riscoperto dal Marti il quale ci dimostra il sapiente e solido uso che si può fare della filologia per ricomporre un momento di storia letteraria. Le ricerche di archivio di Marti e le concordanze storiche, insieme con quelle stilistiche, completano un mosaico al quale mancavano diverse tessere e che vedremo nella possibile migliore luce nell'edizione che il Marti ci fornirà dei testi dei poeti giocosi. Intanto dalle sue ricerche riaffiora il profilo di Meo, un poeta restaurato, fratello di Mino detto lo Zeppa e si configura in modo diverso l'attribuzione di molti sonetti fino ad oggi assegnati all'Angiolieri. Agli atteggiamenti psicologici e stilistici « che risalivano nei secoli e si perdevano nel crepuscolo del Medioevo » (p. 83), a quelli giocosi, di stile mezzano, si ricollega la poesia di Cecco Angiolieri: il motivo misogino tradizionale si scontra con l'innovazione e si riveste di parodistica forza polemica (l'antifemminismo si rigenera nell'antistilnovismo, Becchina è l'anti-Beatrice), il lamento sulla povertà è un segno della persistenza delle predilezioni di poeti in lingua latina, il motivo antipaterno si affianca a quello misoginico e a quello dell'amore per la donna, la taverna e il dado, la parodia dell'Angiolieri è mimica e caricaturale e la sua poesia consiste nella meraviglia per il nuovissimo « trovato », per lo stile comico e mezzano. Anche qui, però, non ci persuadono i *riecheggiamenti* di Cecco: la convinzione stilistica del Marti non è dimostrazione storica e chi ci assicura che « li uomini di salutarlo li son cari, — com'un malatto sel veggion da lato.... » (detto dell'uomo che non ha denari) di Cecco riecheggi proprio il genericissimo « omnis in adversis rebus amicus abest » di Arrigo da Settimello? Ci piace, francamente, del Marti, qui e in altri luoghi il modo equilibrato di presentare la tesi ma rimane in tutto il discorso su Angiolieri e la tradizione qualcosa di scoperto, rimane nel senese un'individualità (non nel senso romantico) che ci lascia supporre in lui un fermento più vivo che la beatitudine stilistica. Il Marti caratterizza l'originalità di Cecco come atteggiamento di beffa ribelle di fronte agli stilnovisti, determinato dalla visione terrestre, antiplatonica, gaudente che egli aveva della vita: più precisamente, il centro psicologico d'ispirazione è il « giocoso » beffardo e violento, burlesco e ridanciano, senza pregiudizi, « che prelude a certi aspetti del mondo boccaccesco » (p. 119) e in tale senso ci pare che il giudizio del Russo intorno a quella poesia (definita dal Russo « motteggiatrice e proverbiosa »), giudizio che non esclude la finezza letteraria e la scaltrezza tecnica,[3] possa essere ancora valido.

L'incertezza che ci suscitano alcune affermazioni del Marti ci viene confermata dal precedente di un poco noto ritmo latino sui mesi richiamato dal critico (in verità con estrema cautela) a proposito di Folgore. Quel precedente — lo riconosce lo stesso Marti — potrebbe non essere un precedente (se non va accreditata l'ipotesi del Pelaez il quale afferma che il ritmo potrebbe essere riportato « più addietro » del secolo XIV), nel qual caso il Marti ripiegherebbe sull'analogia con un tentativo contemporaneo. Ed è proprio l'analogia, la concordanza con la letteratura dei mesi e delle stagioni che ci lascia incerti in un ampio quadro culturale quale è quello offertoci dal Marti in tutto il suo lavoro. Nel quale, data la discrezione con cui la tesi è affermata, c'è sempre presente la preoccupazione di collegarsi con la concreta realtà culturale dei poeti giocosi come si vede nel capitolo in cui si parla del fissarsi della tradizione nei giocosi minori del Trecento e in cui è esaminata anche la decadenza della poesia giocosa nella schematica genericità. In un'appendice il Marti traccia un disegno dello stile giocoso dal Tre al Cinquecento, forse troppo rapido ma utilissimo a inquadrare meglio il profilo dello studio del Marti, più che a storicizzare la poesia giocosa dei tre secoli in cui emergono personalità anche molto diverse tra di loro: la citazione, ad esempio, delle parole del Pistoia (« cose da gioco », detto delle proprie rime) espresse nella lettera-dedica a

---

[3] La stessa « rozzezza » di cui ha scritto il Russo ci sembra un elemento caratterizzante della personalità di Cecco, l'*individuum* psicologico e anche artistico di quella « passionalità » (che il Figurelli chiamò « acre ») la quale in Cecco fu viva e non può essere stata assorbita del tutto dalla letterarietà e dallo stile.

Isabella d'Este, non ci sembra probativa ma solo indicativa data la schematizzazione cortigiana che quelle parole assumono e il problema, proprio a proposito del Pistoia, si potrebbe porre in modo alquanto diverso (non certamente, però, in modo psicologistico o romantico) data la maggiore consistenza dei riferimenti vita-arte rispetto ai poeti del Duecento.

La valutazione della poesia giocosa su un piano non meno letterario di quella aulica, l'aver posto al centro dello studio il problema unitario di una retorica del mediocre, l'aver avvicinato alla realtà storica quella letteratura sono i meriti principali del libro del Marti, come anche altri hanno già segnalato (oltre la importantissima recensione, già citata, del Contini, si veda anche quella di Ezio Raimondi, « Convivium », gennaio-febbraio 1955, pp. 104-11).

* * *

Il Bigi raccoglie in questo volume diversi studi pubblicati in riviste fra il 1946 e il 1953 e che hanno come loro motivi centrali il Petrarca e il Leopardi. In una *Premessa* l'autore illustra la direzione metodologica del suo lavoro che è quella storico-stilistica; il libro si apre con *Alcuni aspetti dello stile del « Canzoniere » petrarchesco* in cui il Bigi esamina talune consuetudini stilistiche attinte alla retorica classica e medievale per dimostrare che quelle consuetudini diventano per il Petrarca elementi essenziali per tradurre e comporre i suoi « stati contrari » nel caratteristico equilibrio della sua poesia. Antitesi, coppie, asindeti e polisindeti non sono soltanto elementi di puro *ornatus* (pur derivando dalla precedente tradizione) ma si fondono nei due caratteristici movimenti di analisi e di equilibrio: siamo, indubbiamente, ed è un fatto positivo, in piena rivalutazione della *letteratura* ma qui ci pare di vedere la rivalutazione degli elementi della sola tecnica letteraria. Naturalmente il Bigi deve presupporre sempre che la sua analisi sottintende l'unità di musicalità e psicologia quando esamina (in *Nota sulla sintassi petrarchesca*) gli incisi del Petrarca: la distinzione, cioè, deve valere ai soli scopi di chiarezza espositiva, ma non ci convince affatto, ad esempio, il valore incisivo di *ch'or ne son sì scarsi* del son. XC né i « suggerimenti » offerti dai grandi maestri latini di stile al Petrarca, almeno negli esempi che il Bigi adduce: il *mea vita,* il *quos tu castissime coluisti* di Cicerone (*Ad fam.,* XIV, IV, I) e le esclamazioni parentetiche di Virgilio (*mirabile dictu, nefandum, heu nefas*) sono esempi piuttosto gratuiti e generici e lontani da una qualsiasi relazione stilistica tanto appaiono clausole comuni a molti scrittori della classicità: per quanto riguarda la loro funzione al fine di comporre l'equilibrio stilistico della poesia petrarchesca ci sembra che all'equilibrio formale e spirituale debbano concorrere motivi e forme più impegnativi dei semplici incisi di due equilibratissimi scrittori. Comprendiamo, tuttavia, la squisitezza del Bigi che, però, in tal caso ci sembra alquanto sciupata.

Molto utili sono le pagine su *Lorenzo lirico,* frutto di una estrema attenzione. Le osservazioni sul petrarchismo non generico del Magnifico rimangono un acquisto nella critica laurenziana tanto esperto è il Bigi nel dosare con equilibrio gli elementi della personalità artistica di Lorenzo e i suoi acquisti petrarchisti e stilnovistici. Le pagine sul Magnifico e sul petrarchismo dell'Ariosto ci sembrano costituire l'ossatura del presente volume e lo studio della tecnica petrarchesca (appresa dall'Ariosto attraverso l'interpretazione bembiana) e l'uso che l'Ariosto ne fa per raggiungere la sua sovrana armonia ci portano in una zona di ricerche di cui i critici dovranno tenere buon conto. Dell'influenza petrarchesca si è parlato spesso in modo soprattutto contenutistico mentre immenso è il peso del Petrarca nel magistero stilistico della nostra letteratura del Quattro e del Cinquecento, peso che qui abbiamo il conforto di vedere sapientemente documentato.

Sulla « controllata classicità » del Mascheroni e sul suo gusto più neoclassico che illuministico il Bigi fa buone osservazioni; in realtà il Mascheroni non ha genuinità

poetica ma si muove in un alone di dignitosa, equilibrata ed incisiva misura [4] e in un notevole impegno formale.

Nei suoi studi leopardiani il Bigi vuole indicare una linea di svolgimento che va dalle *Operette* ai « grandi idilli » lungo il tema della « compassione » dell'irrimediabile vanità delle illusioni e della vita. Affermata la letterarietà delle *Operette,* il Bigi studia le forme di quel linguaggio letterario che anche quando è familiare o indefinito è frutto di attentissima elaborazione. Nel capitolo su *Lingua e stile nei grandi idilli* ci sembra che il Bigi si limiti ad una analisi estetica, squisita ma da collocare soprattutto come commento di gusto alle liriche leopardiane. Ci sembra che il critico stia troppo in guardia contro la critica romantica (alla quale non saremo certamente noi ad indulgere) ed eccessivamente vada stilizzando i modi e le forme di un Leopardi che visse e morì romantico, sia pure con una sua suprema ed inimitabile misura.

A proposito della studiosa fatica del Bigi, che ha il fondamentale merito di far ricordare — quello che il Croce scriveva nella premessa ai *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento* di De Lollis — il valore che spetta alla tradizione nella storia della poesia e l'impossibilità di « spezzarla o di saltarvi sopra », siamo indotti a precisare alcuni dei pericoli in cui può cadere la critica stilistica. Ci sembra che tale critica in Italia (dove, ad eccezione di Contini, non ci sono molti studiosi che come lo Spitzer abbiano atteso a studi di stilistica dei singoli scrittori e alla storia delle parole, allo *Sprachstile* e allo *Stilsprachen*) sia un compromesso fra critica letteraria e filologia. Anzitutto la critica stilistica non può essere indipendente dalla critica letteraria ma ne deve essere un mezzo sussidiario e va messo in rilievo il pericolo di isolare i fatti stilistici come a se stanti e distaccati dallo spirito che li esprime e che in essi si manifesta; in tal modo si può cadere nell'esame della variazioni retoriche (collocazione di parole, figure ecc.) col pericolo di ridurre la vera umanità artistica dello scrittore a un gioco di retorica e di porre sotto accusa di psicologismo, di contenutismo, di romanticismo gli scrittori e i poeti che maggiormente impegnano la loro personalità e la loro umanità. Si potrebbe cadere in un nuovo misticismo della forma espressiva tanto più pericoloso in quanto esso conseguirebbe alla crisi del metodo estetico che renderebbe ancor più grave. Non andrebbe dimenticata l'organicità dell'opera d'arte e che la descrizione dello stile è solo « un momento del giudizio », un punto di partenza per intendere la poesia e a questo luogo ci fermiamo perché entreremmo, altrimenti, nel vivo della problematica spitzeriana che per ora non abbiamo intenzione di affrontare.

Tornando al libro di Bigi vorremmo fare un'ultima osservazione, soprattutto perché siamo in tema di stile, e notare come l'affermazione sia spesso, dal critico, posta sotto la forma dell'interrogazione retorica e come il tono del discorso riesca affievolito e ri-

---

[4] Tanto incisiva da porsi, talvolta, quasi figurativamente. Citiamo come esempio una semplice quartina (inedita) di una canzonetta del Mascheroni a Marietta Mosconi, figlia di Elisabetta Contarini Mosconi: « Deh ancelle allor le Grazie, — Deh cento ingenui Amor — D'Ida le fronde e i fior — Sparganvi intorno.... ». La canzonetta non porta il nome dell'autore ma è di mano del Mascheroni ed è stata da noi ritrovata fra le carte del Bertòla che si conservano nella raccolta Piancastelli presso la Biblioteca Comunale di Forlì. Delle carte Bertòla esiste un pessimo catalogo di L. Servolini (*Accademie e biblioteche d'Italia,* maggio-agosto 1954, pp. 282-88) del quale non ci si può assolutamente fidare. Il Servolini ha trascritto dalle copertine di vecchie cartelle, che contenevano un primo gruppo di carte bertoliane, l'elenco delle carte senza verificare le nuove aggiunte e senza verificare nemmeno a chi erano indirizzate le singole carte. Correggiamo soltanto qualcuno degli innumerevoli errori: fra le lettere del Pindemonte al Bertòla il Servolini iscrive anche cinque lettere del Pindemonte a Elisabetta Mosconi; fra le lettere di Albetta Vendramin comprende una del Bertòla e almeno cinque di Isabella Teotochi chiaramente riconoscibili dalla scrittura; una lettera chiaramente firmata da Elisabetta Mosconi è attribuita a Clarina Mosconi; il catalogatore scrive Lardigiano invece di Gordigiano (che è la ben nota residenza estiva di Isabella Teotochi); umoristica è poi la designazione di Clementino Vannetti « cugino del Bertòla »: in realtà il Vannetti era cugino di Elisabetta Mosconi amante del Bertòla!

cercato, come si può vedere in qualche esempio (« Debbo aggiungere che ad avviarmi alla direzione metodica che ho seguito, mi ha confortato l'esempio di alcuni insigni maestri della critica letteraria e della linguistica contemporanea? », p. x; « Perché dubitare che Lorenzo....? », p. 33; « Come non sentire....? », p. 106; « Come non avvertire....? », p. 106; « Chi non sente però come il tono....? », p. 148; « Sarà un caso se....?, p. 149; « Quale organismo strofico infatti potrebbe meglio adeguarsi....? », p. 155; « Dovremo ancora insistere su altre citazioni....? », p. 164; « Quale meravîglia se il soggetto più frequente....? », p. 165; « E chi potrebbe negare....? », p. 183, ecc.) che può dimostrare come la critica stilistica si volga soprattutto (e spesso facendo le migliori prove) alle zone dell'incerto, dell'inconscio, dell'incomunicabile ma rimanga alle soglie del giudizio critico e storico.

ANTONIO PIROMALLI

Quando gli uomini creavano gli Dei, Bari, Laterza, 1954, pp. 349.

Buona accoglienza deve essere tributata alla recente antologia di poeti greci e latini dal secolo ottavo al secondo dopo Cristo: *da Omero a Lucano*, che un gruppo di cultori di studi classici, giovani per la maggior parte: Riccardo Ambrosini, Fausto Codini, Piero Pucci, Alessandro Ronconi, Carlo Ferdinando Russo, Leone Traverso.... insieme con Manara Valgimigli ci hanno dato, antologia che riceve la sua unità dal riferirsi a miti e leggende del mondo classico, esprimenti cioè con immagini interpretative aspetti permanenti del reale (miti), oppure eventi della storia umana, tramandati con successive trasformazioni da padre a figlio, e infine animati dalla fantasia di un poeta (leggende). Curatore ed ordinatore della raccolta è stato Fausto Codini, e ci sembra che abbia bene assolto il suo compito di fornire un lavacro di perfetta poesia, ed insieme di avvicinare ad un nobilissimo atteggiamento umano: quello di una civiltà in cui gli dei venivano creati dagli uomini, e venivano così evolvendosi e fermando gli sviluppi del vivere civile; né il divino era segregato dalla vita, né, peggio ancora, era privilegio di caste sacerdotali, pieganti il divino a difesa di privilegi e ambizioni umane.

Da pagina a pagina si affacciano note figure e scene immortali: Achille, Glauco, Ettore, Andromaca, Priamo, la gentile e semplice Nausicaa; e figurazioni meno note, ma non perciò meno poetiche: il canto di Esiodo alle Muse immortali, mito dell'eterno fascino della poesia, oppure figurazioni degli inni omerici, come Afrodite che nasce dal mare e che le Ore cingono di vesti immortali, questi e altri fantasmi esiodei o dagli inni omerici, interpretati da Carlo Ferdinando Russo, che ci immettono nel vivo del sentimento umano e religioso della vita greca. Sono figurazioni note e meno note, ma che si presentano come nuove nella eterna giovinezza della grande poesia in cui il noto è visto sempre sotto nuovi aspetti, e così nuova, per esempio, avvertiamo la tanto conosciuta Nausicaa nella veste che le ha dato il Valgimigli, in una prosa semplice e ritmica tutta di vocaboli semplici ed immediati, ed egualmente in prosa sono quasi tutte le altre traduzioni, in linguaggio sciolto, più adatto agli effetti di una rapida penetrazione dei motivi poetici: il linguaggio legato richiede sforzi maggiori nel traduttore per adeguare la traduzione al testo, fra cui spesso interpone un paludamento accademico.

Criterio fondamentale dell'inclusione dei brani nell'antologia è stato quello del loro valore poetico che la tradizione critica ha riconosciuto per le figurazioni dei grandissimi: per Omero, Esiodo, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide; pregio della raccolta è però altresì quello di presentarci figurazioni di un'età poetica posteriore: l'ellenistica e la romana, in cui si sente una coscienza più riflessa e più critica, in cui il mito ha perduto il suo valore di visione oggettiva della realtà, ma è piuttosto simbolo di esperienze umane e immagine di pura bellezza, così i miti in Ovidio, nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti*, che sono espressioni di alta poesia, se pure meno conosciute.

Le figurazioni poetiche contenute nel libro sono ordinate e collegate non cronologicamente, ciò che avrebbe offuscato il valore rappresentativo dei brani scelti, ma dal

punto di vista del contenuto, per il loro riferimento ad aspetti fondamentali dell'esperienza umana nei suoi rapporti con la realtà: quindi miti del divino e dell'eroico: degli dei, degli eroi, del mare, della terra, del lavoro, dell'amore, della morte, dell'oltre tomba.

In tal modo trasfigurati poeticamente si affacciano aspetti e svariate situazioni della vita; ma pure attraverso la diversa sensibilità e coscienza riflessa dei poeti circola uno spirito affine: quello di una esperienza che possiamo chiamare classica avente già le sue origini nella poesia omerica. È lo spirito nascente dalla vicinanza del divino e dell'umano, e quindi dal carattere sacro delle più profonde esperienze della vita: l'amore, l'arte industriosa, il canto delle muse, carattere sacro della vita che circonda della luce della poesia le più umili occupazioni umane, come sentì il nostro Carducci in cui non sanno leggere i nostri utilitari smidollati.

L'altro aspetto, che mi sembra sostanza dello spirito classico, è piuttosto un aspetto etico, l'atteggiamento rispetto alla vita, e per esso non dice tutto il termine di serenità classica. Perché i greci in realtà non si nascosero gli aspetti tragici dell'esistenza; ma quanto più profondamente li videro, tanto più nobilmente seppero dominarli. Già il Winkelmann vide la figurazione di questo spirito nel Lacoonte; ma tutta la poesia greca è ricca di tali rappresentazioni: dai magnanimi Achille ed Ettore alla delicata e forte Polissena. Anche questo atteggiamento è nel pessimista Euripide, e penso ad Alcesti, che ora si duole con Fausto Codini di non essere stata inclusa nella raccolta, in cui giustamente invece è stata inclusa Polissena trionfatrice del duro fato con la sua bellezza e virtù, e penso anche ad Ifigenia nel suo sacrifizio. Che cosa sia questo atteggiamento possiamo cogliere meglio con le parole con cui Aristotele l'ha scolpito in quella sintetica espressione degli aspetti fondamentali dell'eticità greca che è l'*Etica* a Nicomaco. Aristotele (libro I, X, 1100, b. 28) ha trovato che fra i modi di vivere la vita ce ne sono di varia natura, ma che per ogni essere il modo migliore è seguire e condurre a completezza quelle direzioni che distinguono ogni essere vivente dagli altri, o, nel linguaggio di Aristotele, il proprio compimento, la propria *entelekeia*. Ora l'uomo appunto si distingue dagli altri esseri per uno speciale sviluppo dell'attività conoscitiva come attività razionale, e perciò il modo migliore di vivere, per l'uomo, sarà la vita secondo ragione, subordinare ad essa tutto lo sviluppo del vivere, e questa è la virtù, che pertanto non è aspirazione ad un fine trascendente, ma sviluppo e raccoglimento del vivere nella direzione di una legge interna al vivere stesso. Questa è dunque l'eticità o la virtù: un acquisto, non un dono degli dei, essa è stabile e non può esserci tolta radicalmente anche nelle situazioni più sfortunate, che Aristotele riconosce che hanno pure il loro peso. Aristotele non si dissimula che le vicende di un Priamo compromettono la beatitudine, e intralciano l'attività, perché l'essere virtuoso è svolgimento in atto. Egli però aggiunge che «egualmente in tali casi rifulge la nobile natura, quando qualcuno sopporti con serenità molte e gravi sventure, non per insensibilità, ma perché di nobile natura e magnanimo.... E nelle difficoltà il magnanimo si comporterà sempre nel modo migliore, così come un buon condottiero si serve del suo esercito nel modo più adatto per la guerra, e un calzolaio delle pelli che ha a sua disposizione, in modo da ricavarne le migliori calzature». Questo riconoscimento del dolore in una virile sopportazione, che illumina di bellezza la figura del sofferente, è la virtù e la serenità greca che corre da Omero lungo i poeti: Archiloco, Alceo, i tragici, lungo le immagini dell'arte figurativa, e nella saggezza dei filosofi con diverse sfumature: da Socrate agli stoici e agli epicurei. Di questa serenità e fortezza le belle pagine di schietta poesia nella limpida versione dei traduttori, che sono raccolte nel libro in esame, sono in gran parte rivelatrici, e da ciò il carattere rasserenante di questa bella raccolta, rasserenante anche per l'eleganza dell'edizione in elegante rilegatura, e in cui i brani poetici sono illustrati da figurazioni ricavate da pitture pompeiane e ceramiche scelte da Ernst Langlotz dell'Università di Bonn, e riprodotte con l'assistenza dello Studio dell'illustrazione di Federico Arborio Mella di Milano.

FERDINANDO ALBEGGIANI

LIBRI RICEVUTI

Raffaello Brignetti, *La deriva*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 440. — Quattrocentoquaranta pagine per narrare le banalità che si dicono durante una festa notturna alcuni giovani privi di midollo spinale possono sembrare troppe, e in un certo senso è vero: gli è che Brignetti ha un problema suo particolare da risolvere, ben diverso da quello in cui si dibattono generalmente i narratori della sua generazione, e per questo ricorre a una narrazione senza tempo, o meglio senza i limiti imposti da una cronaca di fatti (la sua è una cronaca di stati d'animo). Infatti, mentre i giovani della sua generazione inseguono un linguaggio estetico che sia la componente storica del loro contenuto, Brignetti è alla ricerca di un contenuto reale che giustifichi l'invenzione stilistica del suo linguaggio, di cui si sente ormai padrone. Che cosa voglia dire egli precisamente con questo romanzo è presto detto — e del resto è ribattuto ad ogni istante da quella specie di commentatore fuori campo che è Alipio —: la mancanza di una qualsiasi fede, perfino in se stessi, di questi giovani sbandati e perennemente indecisi; più difficile è capire fino a che punto questo impegno corrisponda a una esigenza reale, oggi che la definizione di « generazione bruciata » sta diventando sempre più una formula. Ad aumentare questa difficoltà insorge poi la considerazione spontanea che questo romanzo potrebbe benissimo venire tagliato e ricucito, o addirittura decapitato, senza che l'intensità drammatica o la storia stessa perdano qualcosa di essenziale; pare insomma che il romanzo non abbia uno sviluppo normale, ma appartenga piuttosto a quella categoria cosiddetta « circolare ». Questo non vuole essere un giudizio di demerito, né un giudizio, al narratore Brignetti, al quale dobbiamo dare atto di un coraggio, una preparazione e una serietà fuori dal comune; ma semplicemente una sincera constatazione della perplessità in cui ci hanno lasciato le intenzioni, indubbiamente grosse, di questo libro. (Alcide Paolini).

Giacomo Debenedetti, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 412. — I saggi che si leggono con più interesse sono quelli su Svevo, del quale scrittore il Debenedetti è stato sempre un attento esploratore. Ci piace molto meno il saggio sull'*Anna* di Moretti, dove quell'allegoria dell'elefante e della sua proboscide, nel suo significato freudiano, ci pare un'allusione sfacciata a certi costumi sessuali eterodossi. Ma questo dipende da un nostro ancora insoffocabile moralismo, che noi non vogliamo lasciar cadere, per non diventare dei vaselli di carta sulla corrente capricciosa. Ci domandiamo poi perché il Debenedetti, che è così spregiudicato, non ha pubblicato quel tale articolo sulla prosa di Mussolini, che egli, se la memoria non c'inganna, fece seguire a questo su Moretti, su quel giornale *Meridiano* da lui diretto insieme con Alberto Consiglio e G. M. Bardi. Io avrei pubblicato anche quella scenografia da lui tracciata per un film su Harlem, dove a suo tempo non capimmo se egli ce l'aveva con gli ebrei o con gli americani. Forse il Debenedetti è un uomo ambiguo? No, ma la storia di questi ultimi anni è stata così complicata, che tutti ci sentiamo un po' colpiti. E forse la colpa è da riversarsi sull'intrigo degli avvenimenti, sicché noi concludiamo con fra Cristoforo: *Omnia munda mundis*. Ma queste nostre questioni e riserve non escludono che noi leggiamo ed apprezziamo l'acume grandissimo, quasi malato, con cui egli esamina gli scrittori. Richiamiamo l'attenzione su alcuni felici capitoli su D'Annunzio; notevole anche l'articolo su De Sanctis. Da leggersi poi con molta attenzione la prefazione del '45, in cui, con molta finezza, il Debenedetti accenna alle sue tribolazioni di ebreo. (L. R.).

Giorgio Del Guerra, *Rustichello da Pisa*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955, pp. 67.

Francesco De Sanctis, *Scelta di pagine critiche*, Introduzione e note di Giorgio Varanini, Torino, Società Editrice Internazionale, 1955, pp. xxvii. — Un solo appunto vogliamo fare a questa scelta di pagine desanctisiane, che riguarda il primo dovere anche di un curatore di antologie: perché non si è adottato il testo dell'ultima edizione critica, pur citata nella nota bibliografica, quella del Laterza, curata da Luigi Russo? Il curatore afferma di averlo fatto, ma gli errori che ripete dalle vecchie edizioni lo smentiscono. E poi le sue note sono affrettate e spesso non necessarie. (L. R.).

Giuseppe Dessì, *I passeri*, Pisa, Nistri-Lischi, « Il Castelletto », 1955, pp. 265. — Due figure di donna creano l'atmosfera del romanzo: Rita, una ragazza che vive nell'attesa del soldato amato in un breve periodo di emergenza; Susanna, la serva del conte Massimo Scarbo, creatura istintivamente generosa, legata da una affettuosa de-

dizione al vecchio padrone (che attende invano il figlio Giacomo dalla guerra di Spagna ormai finita) e da una solidale intesa con l'ansiosa e sfiduciata Rita. Susanna è un po' il perno del movimento psicologico dell'opera: dalla sua sanità, ora maliziosa ora stupita, si diffonde una forza che è la fiducia della gente semplice, e si comunica ai due estremi dei suoi rapporti umani: al vecchio nobile, omai preda dell'egoismo dei parenti, affollatisi intorno all'eredità, e fissato ad una vuota speranza; a Rita, la ragazza ingenua e provata, che entra nella casa del conte e trova in Susanna l'amica della sua ripresa morale. Ma soprattutto nel naturale accordo fra le due ragazze si intreccia un dialogo delicato e sfumato di amicizia, che cresce di giorno in giorno quasi inavvertita nelle due rozze coscienze. Romanzo disuguale, forse, nello sviluppo, perché lascia in ombra personaggi che avrebbero voluto essere più influenti (il conte Massimo, tutto l'ambiente familiare che gli sta intorno); ma ha una intimità ispirata nell'intuizione delle due protagoniste e del paesaggio sardo che le accoglie: un'elegia pudica della gente dei campi. (Giorgio Pullini).

Livia De Stefani, *Gli affatturati*, romanzo, Milano, Mondadori, 1955, pp. 212. — Livia De Stefani è al secondo volume. Qui si tratta di tre lunghi racconti, che riguardano personaggi malati, nell'immaginazione, e finiscono col tenere una condotta tra misteriosa e sorprendente. La De Stefani ha una particolare attitudine a cogliere questi atteggiamenti ambigui tra la normalità e l'anormalità; in fondo lo stesso amore incestuoso tra un fratello e una sorella, nella *Vigna delle uve nere*, obbediva alla stessa ispirazione. Se noi volessimo storicamente spiegarci questo atteggiamento della De Stefani, dovremmo ricorrere al ricordo di Luigi Capuana, e del suo romanzo intitolato *Profumo*, dove le forze agenti sono i fenomeni isterici di una donna, il cui corpo, in certi periodi, tramanda un forte odore di fiori d'arancio. Oppure al Capuana della novella *Fausto Bragia*, dove si compie un delitto per mezzo di un tubetto di microbi del carbonchio, sottratto a uno sperimentatore. Ma senza andare così lontano, noi dovremmo rifarci a Luigi Pirandello, del romanzo *L'esclusa*, e di mille altre novelle, in cui lo scrittore siciliano complicava, senza volerlo, le vicende della sua arte. Come si vede, la De Stefani si riattacca a una buona scuola, che ormai può dirsi perfino classica. (L. R.).

La civiltà veneziana del secolo di Marco Polo, a cura della Fondazione « Giorgio Cini » di Venezia, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 126. — Il volume contiene le seguenti conferenze: Riccardo Bacchelli, *Marco Polo e la grande famiglia della Terra*; Angelo Monteverdi, *Lingua e letteratura a Venezia nel secolo di Marco Polo*; Roberto Sabatino Lopez, *Venezia e le grandi linee dell'espansione commerciale nel secolo XIII*; Yves Renouard, *Mercati e mercanti veneziani alla fine del Duecento*; Otto Demus, *Oriente e Occidente nell'arte veneta del Duecento*.

Angelina Lanza Damiani, *Lettere*, a cura di Giuseppe Pellegrino, Edizioni A. Elle, Messina, 1955, pp. 364. — Questo volumetto raccoglie molte lettere, o belle o edificanti, della scrittrice e poetessa Angelina Lanza, di cui le cronache letterarie ragionarono ampiamente a suo tempo, nel Mezzogiorno d'Italia. Nata a Palermo nel 1879, andò sposa al dottor Domenico Lanza nel 1898. Fu autrice delle *Rime dell'innocenza*, pubblicate nel 1903; ma il libro che la rese molto nota fu la *Fonte di Mnemosine*, Palermo, Sandron, 1912. Fu rosminiana in filosofia, allieva del padre Bozzetti, e morì nel 1936. Il libro è un omaggio di tipo agiografico più che letterario. Fu elogiata da viva dal Cesareo, da Lucio D'Ambra, da Domenico Oliva, da Emilio Bodrero, da Camillo Pellizzi; è ricordata poi dal Donadoni nel suo manuale scolastico *Breve storia della letteratura italiana*, e da Enrico Maria Fusco nella *Lirica*, Storia dei generi letterari italiani, Milano, Vallardi. Essa fu frequentatrice della « Biblioteca filosofica » del dott. Amato, in cui fece le sue prove il padre Trippodo, uomo di brillantissimo ingegno, una specie di Borgese in abito talare. Ma un po' tutti si aggirarono sull'equivoco di un cattolicesimo rammodernato o hegelianizzato. Noi invece siamo per il cattolicesimo ortodosso, senza civetterie verso le filosofie del mondo moderno. Le mescolanze non portano nessun pregio se non fittizio, e finiscono col corrompere sempre la verità. (L. R.).

Libertà e giustizia per il Mezzogiorno, Atti del Secondo Congresso del popolo del Mezzogiorno e delle isole, Napoli, 4-5 dicembre 1954, Napoli, Macchiaroli, 1955, pp. 241. — Questo volume, che costituisce il primo Supplemento di « Cronache meridionali », raccoglie l'appello di convocazione del Congresso, i documenti e le denunce, i messaggi e le adesioni, la lista dei partecipanti e le relazioni scritte, il Resoconto, le Risoluzioni, il nuovo Comitato per la Rinascita del Mezzogiorno, la manifestazione pubblica di chiusura, con i discorsi di Paolo D'Antoni, Ruggero Grieco, Emilio Lussu.

Vieri Nannetti, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1954, pp. 84. — È difficile, non dico definire, ma indicare i propositi e i risultati di Nannetti. Difficile, in quanto qualcosa di freddo che circola nei suoi versi, non va a comporsi in simboliche geometrie o in altre forme che l'esperienza ci rammenti come adatte a una poesia « calcolata », ma resta chiuso in movimenti di pensiero, quasi superiore giuoco e fine a se stesso. Sembra che Nannetti voglia dare ai suoi pensieri una carica morale, ma poi divaga dietro astratte immagini, immagini in cui la sua intelligenza si sbizzarrisce e si diletta di mostrarsi incisiva. Una personalità viva, un letterato esperto e padrone d'un suo lessico; ma il lettore non avverte lo scatto del poeta che impone la sua parola. Indubbiamente Nannetti chiede lente e ripetute letture. (Sergio Antonielli).

Fausto Nicolini, *Ricordi autobiografici*, estratto dagli « Atti dell'Accademia Pontaniana », n. s.,

vol. V, pp. 241-264. — È un'ottima rapidissima autobiografia, dove sono dette cose essenziali di uno studioso che da cinquanta anni produce instancabilmente. Il Nicolini è nato il 20 gennaio 1879, sicché si avvia allegramente verso l'ottantina. Altri ammirano lo studioso: io ammiro in lui la bonarietà con cui sopporta tutti i suoi malanni fisici. Non ho mai sentito una volta che egli si sia lamentato della cattiva salute. Il Nicolini, a tutti è noto, è discendente di quel Nicola Nicolini (1772-1857) che fu avvocato generale e poi primo presidente della corte di cassazione e della corte suprema di giustizia, che ai tempi di Vincenzo Cuoco aveva dato vita all'Accademia Pontaniana, di cui il discendente oggi è uno dei più attivi soci. (L. R.).

Adolfo Omodeo, *Il senso della storia*, a cura di Luigi Russo, Torino, Einaudi, II edizione riveduta e ampliata, 1955, pp. 640. — Alla prima edizione di questa raccolta, che, come avvertivamo nel 1948, non unisce recensioni o divagazioni stravaganti, ma forma una trascrizione sistematica dei pensieri dell'Autore sugli argomenti più lontani, un libro di metodologia critico-letteraria, si aggiungono in appendice altri saggi e recensioni dell'Omodeo attinenti ai temi e ai problemi trattati nel volume. Gli scritti sul Risorgimento sono raccolti nella silloge *Difesa del Risorgimento*, di cui esce presso lo stesso editore, contemporaneamente a questo volume, la seconda edizione. Il curatore ricorda di aver rispettato quasi sempre l'ordine cronologico, nonché quella certa divisione provvisoria, rimasta ai vari articoli per la morte improvvisa dell'Omodeo. Del resto l'acume dello storico non si curava di adornarsi con quei fregi editoriali o letterari, con cui un'opera suol presentarsi al pubblico dei lettori, ma solo si preoccupava con una connaturata ambizione scientifica di g e n e r a r e , come una travagliosa forza della natura, senza farne vanto. (L. R.).

Giovanni Pandozy, *Noi, l'anima e Dio*, poesie, Roma, Corso Editore, 1955, pp. 178.

Pier Paolo Pasolini, *La meglio gioventù*, « Biblioteca di Paragone », Firenze, Sansoni, 1954, pp. 155. — In questo volume Pasolini raccoglie tutti i suoi versi in friulano, molti dei quali rielaborati rispetto alle stesure già pubblicate. Poesia difficile, la sua: Pasolini è uno degli ingegni più vivi e interessanti messisi in luce dopo la guerra, e si vale delle varie parlate friulane per una complessa operazione d'alta cultura romanza. La sua esperienza di critico e una sorta di genialità filologica arricchiscono nell'intimo dei versi che vengono portati alla « naturalezza » dei canti popolari e affidati a una linea sentimentale nella cui esilità in qualche modo crepuscolare trovano forse il loro limite. Dotta e conquistata naturalezza, e momenti di indubbia poesia. Pasolini ci dà un testo che tenta e invita a un avventuroso esercizio di critica. Per ora ci contentiamo di segnalare questa sua raccolta fra le più ricche e interessanti degli ultimi anni. (Sergio Antonielli).

Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, pp. 285. — L'ambiente è quello dei sobborghi romani, nella più squallida miseria, osservato attraverso la vita avventurosa di un gruppo di ragazzi dai dieci ai vent'anni. La miseria assume la fisionomia di una battaglia quotidiana del bisogno con la fantasia, del dolore con la voglia di vivere. Il pregio più notevole del romanzo sta proprio nella capacità di Pasolini di rovesciare una realtà tetra e demoralizzante in un atto di fede — sporadica e selvaggia — nella vita e negli uomini. L'istinto di sopravvivenza, che si dibatte contro le inibizioni morali e civili, anima ogni gesto e guizza anche nelle situazioni tragiche con una battuta polemica o scapigliata. Tutto il racconto è ispirato dall'interesse umano di svelare quali riserve di appassionante vitalità si conservano negli strati più degradati, quasi una identificazione degli « scarti » sociali con la purezza della preistoria: l'epica della malavita. Ma pesa sul romanzo la volontà polemica di scrivere i dialoghi (sovrabbondanti) in romanesco, volontà che assorbe l'attenzione dell'autore riducendo lo spessore già di per sé tenue dei personaggi. Ne conseguono delle « scene » di vita, più che un romanzo approfondito nello sviluppo delle vicende e nell'identificazione del paesaggio: delle scene, comunque, ricche di una loro sfrontata e aggressiva dialettalità che rivela in Pasolini uno scrittore estroso. (Giorgio Pullini).

Saverio Perrone, *Un sacro inferno*, romanzo, controfirma Giovanni Papini, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 176. — È una trovata, non sappiamo quanto vantaggiosa, dell'editore Vallecchi, di sostenere libri di giovani autori sconosciuti facendoli controfirmare da autori notissimi. Nella stessa collana sono anche apparsi: Vittorio Tamburini, *La carne è debole*, controfirma Marino Moretti; Augusta Giannini, *L'individuo*, controfirma Dino Buzzati; Gianfranco Draghi, *Inverno*, controfirma Carlo Bo. Ma il libro del Perrone è veramente interessante, perché descrive la vita dei conventi, non sempre edificante. Si spiega come il Papini abbia dato il suo nome, perché in lui il letterato e il moralista prevale e prevarica sempre sul seguace ortodosso di una confessione.

Giovanni Battista Picotti, *Ancora sul Borgia*, estratto da « Rivista di storia della Chiesa in Italia », dicembre 1954, pp. 313-355. — Notevole scritto di uno storico onesto al quale non fa velo la sua fede cattolica, il quale respinge le difese apologetiche che ancora si vogliono fare dei costumi di papa Alessandro Borgia. L'idolo polemico del Picotti è particolarmente Oreste Ferrara, uno storico cubano; diciamo « storico » per adoperare un qualche titolo per indicarlo. Il Ferrara, napoletano di origine, oggi è professore a Cuba. (L. R.).

Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Ranieri Allulli, con 16 tavole a colori f. t., Milano, Mondadori, Classici Italiani Illustrati, 1954, pp. LV-533. — In questo elegantissimo volume il curatore,

che ha già pubblicato presso Mondadori un volumetto in occasione del centenario poliano, dopo un interessantissimo e aggiornato studio introduttivo sul Polo, la composizione del *Milione*, la sua storia filologica e critica, offre una ristampa del *Milione* secondo la lezione del codice magliabechiano detto l'« Ottimo » o « della Crusca », riscontrata di continuo con il testo francese della edizione integrale di Luigi Foscolo Benedetto, e arricchita in nota con aggiunte e passi del testo del Ramusio. Sobrie e precise note accompagnano il testo; in Appendice, con la traduzione italiana a fronte, 48 capitoli del testo francese del *Milione* (prima edizione integrale a cura di Luigi Foscolo Benedetto, Firenze, Olschki, 1928) che mancano nella versione toscana dell'« Ottimo » o vi si trovano eccessivamente compendiati (L. R.).

Domenico Rea, *Quel che vide Cummeo*, romanzo, Milano, Mondadori, 1955, pp. 241. — Notevole libro, al quale la critica ha fatto ottima accoglienza, e meritatamente, nonostante i volgari sberleffi e frizzi insulsi di cui uno scrittorello mancato lo persegue in questo o quel giornale ebdomadario. Facciamo anche notare il saggio, in appendice, *Le due Napoli*, dove ci sono ottime osservazioni sulla varia letteratura di Napoli, Dal Di Giacomo al De Filippo. Ma bisogna essere molto prudenti nel giudicare l'arte del Rea: egli intanto è incapace di scrivere un romanzo, e tutti ci aspettavamo un romanzo dopo il vistoso premio di due milioni che gli fu conferito a Viareggio su proposta di Francesco Flora. Senonché si ha l'impressione che il Rea abbia una vocazione fortissima verso la letteratura commerciale, e ambisca dai critici con maniere violente e poco riguardose riconoscimenti che non gli si possono fare. (L. R.).

Giorgio Soavi, *Un banco di nebbia*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 222. — Ecco un libro da meditare, un libro sincero, che pur con i suoi limiti — del resto scontati nell'economia del romanzo —, si leva, per dignità, coraggio e impegno stilistico, dal grigiore e dalla retorica di tante memorie odierne. Già l'Ottieri, ricordiamo, aveva tentato questo tema pericoloso: la storia di quei giovani che alla fine della guerra si sono trovati « dall'altra parte » e per la prima volta hanno avuto coscienza del loro tragico errore. Solo che il Soavi non indulge per nulla alle giustificazioni dell'inconscio, non lo tenta la romanzesca morbosità di una memoria troppo recente, bensì tiene a rapportare il dato finale a una più profonda indagine nella storia dell'ambiente e del tempo, che non si limita perciò alla ricerca psicologica di qualche personaggio, ma investe tutto un clima morale con un giudizio dei più severi, proprio perché lasciato scaturire liberamente dalla cronaca più semplice e comune. Il timbro, il linguaggio, il registro tenuto bassissimo — che ci ricordano da vicino le sue poesie e le belle pagine di quel felice libretto premiato dal « Bagutta », *Le spalle coperte* —, appaiono qui maggiormente scarniti, più incisivi, in fine più persuasivi. Cosicché la cronaca, che accompagna il protagonista fin dalla fanciullezza, assume via via un aspetto preciso e un'intonazione moralmente drammatica — senza essere violenta —, per quella sua reale dimestichezza quotidiana e per quell'andatura fatalmente logica, che riesce sempre a oltrepassare i limiti di una semplice memoria autobiografica. Ancora interessa notare come la formazione espressamente letteraria dell'autore non diminuisca la validità di un documento portato a definire storicamente una generazione (almeno in parte), ma anzi lo arricchisca di ponderate giustificazioni; e anche se a volte un indugio forse eccessivo nello scrutare la realtà giornaliera sembra alterare le proporzioni a scapito dell'unità del libro, resta sempre a tenerlo legato quell'attento esame dei sentimenti di fronte a una realtà chiamata a decidere, che finisce per affiorare a chiusura del libro in quell'incontro delle due parti, così ricco di insegnamenti e umana civiltà. (Alcide Paolini).

Edmund Spenser, *La Regina delle Fate*, Versione, Testo, Introduzione e Commento a cura di Carlo Izzo vol. I, Firenze, Sansoni, 1954 pp. LXXXVII-517.

Torquato Tasso, *Opere*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Utet, 1955, vol. I, *Gerusalemme Liberata* e passi scelti della *Conquistata* e dei *Discorsi*, pp. 706. — Di questa fatica dell'egregio studioso del Tasso si parlerà ampiamente all'uscita del secondo volume.

Telford Taylor, *La spada e la svastica*, Bari « Leonardo da Vinci » Editrice, 1954, pp. 422.

Tu non uccidere, Vicenza, La Locusta, 1955, pp. 109. — Si tratta di un volumetto sul problema della pace, edito a Vicenza da un gruppo di giovani. Riportiamo, come indicativa e significativa, l'Avvertenza: « Alcuni giovani, cattolici, trovatisi casualmente insieme per qualche giorno di vacanza, si sono provati a parlare di pace come vuole il loro cuore, con nessuna relazione prefabbricata e nessuna preordinata conclusione. Questi frammenti ripetono in qualche modo il travaglio della loro ricerca, in cui ogni parola porta il costo della loro cristiana preoccupazione. Se il loro andare oltre l'*obbiezione di coscienza*, fino a sentire la guerra come un *peccato*; se la loro professione di pace, che arriva all'impegno di un terz'ordine laico, fosse un sentire immaturo o un proposito indisciplinato, da questo momento, senza rinunciare al loro travaglio, dichiarano la propria obbedienza alla Chiesa ». Noi ci auguriamo che il voto di questi giovani sia sincerissimo, e senza riserve mentali. (L. R.).

Nicola Vernieri, *Itinerario*, poesie, Urbino, Istituto Statale d'Arte, 1954, p. 151. — Sono tutte poesie che naturalmente gli ermetici disdegnerebbero; ma c'è tanta bravura di verseggiatore e finezza di sentimenti, che il volumetto meriterebbe una discussione se non come un nostro contemporaneo, almeno come un poeta tra Gozzano e Gaeta. (L. R.).

VIRGILIO, *Le Georgiche*, a cura di Agostino Richelmy, Torino, Einaudi, Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte, 1954, pp. 205.

LUIGI VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio, 1954, pp. 85. — Nella *Storia della letteratura italiana*, vol. V, pp. 450-1, Flora ha espresso la propria perplessità verso alcune tendenze della moderna critica collodiana. Ed ha sostenuto che non giova all'intendimento di Pinocchio la larga letteratura che ha voluto scorgere, nell'estroso e felice libro del Lorenzini, profondi significati di teorie pedagogiche e, addirittura, di « metafisica ». Pinocchio è certo un libro di genio, ma nell'ambito della letteratura infantile; un libro per bambini, cui « manca il superiore disinteresse di una ispirazione che non è indirizzata alla statura e all'età delle persone, ma a tutte le creature umane per tutte le loro stagioni ». Da queste osservazioni ha tratto spunto il Volpicelli nello scrivere il saggio, di cui qui si discorre. Saggio utile, bibliograficamente ben informato, ancorché rivolto all'individuazione della morale di Pinocchio (morale semplice, onesta, popolare, casalinga), più che alla ricerca dei valori letterari e poetici del libro stesso. Né mi riesce facile comprendere il rimprovero che l'autore muove a chi, seguendo un insufficiente « principio storico-estetico » (p. 83), avrebbe separato Pinocchio dalla sua morale. Quasi che in un'opera letteraria, o presunta tale, si possa ritrovare una morale indipendente dall'invenzione, dallo stile; dalla forma, cioè, dell'opera stessa. Ma su questo non si vuol qui indugiare. Ci preme invece sottolineare certe posizioni dell'autore, passionali e polemiche, le quali, anche in un saggio su Pinocchio, vanno seriamente redarguite. Alle pp. 13 e sgg. il Volpicelli discorre del noto saggio del 1921 del Pancrazi, *Elogio di Pinocchio*, cui pure molto devono le sue stesse conclusioni. La parte del saggio che più ha infastidito il Volpicelli, è proprio quella conclusiva: « Non ridete; dietro Pinocchio io rivedo la piccola Italia di Re Umberto ». Conclusione certo ironica e maliziosa, ma non priva di senso storico, e tanto meno « politica », come sottolinea il Volpicelli; « scritta in tempi difficili » (sono parole del Flora), e pertanto più ammirevole e onesta. E lo stesso Momigliano ha ricordato, riferendo e accettando il pensiero del Pancrazi, l'intonazione « patriarcale, senza sfarzi e senza ardimenti, di queste ' avventure ' di Pinocchio » (*Storia della letter. ital.*, p. 535). Ma tant'è: quelle parole sono così dispiaciute al Volpicelli che dimentico del proposito ed uscendo con poca opportunità dal proprio campo, si fa a definire l'opera del Pancrazi critico, con palese ingiustizia di giudizio. « Il Pancrazi era quasi agli inizi di quella sua critica proiettiva, direbbero gli psicologi, vagabonda, cioè, psicologistica, autobiografica, moralistica spesso, che mira a risolversi in *pezzo* letterario e in *elzeviro*. Riecheggiamento letterario di opere letterarie, per la verità, piuttosto che critica; ambigua, pertanto, come la coda del mantello di Ferrer allorché si ritrae dietro l'uscio, che non sai più se è mantello o se è serpe » (p. 18). Così che viene spontaneo riscrivere qui per lui un ben più equo giudizio sulla critica del Pancrazi, e ricordare la verità dell'antico detto, *tractent fabrilia fabri*. « Però la critica letteraria del Pancrazi, più che critica vera e propria la si direbbe un ideale di arte e di vita, vissuto discretamente in solitudine od in compagnia di pochi amici, *procul negotiis* e possibilmente anche dai crucci delle passioni letterarie alle cui giostre e torneamenti egli assisteva, se doveva assistere, come ad uno spettacolo lontano, perché non troppo divertente ai suoi occhi » (L. RUSSO, *Pietro Pancrazi*, in « Belfagor », anno VIII, p. 76). Ma non è tutto qui. A p. 20 il Volpicelli continua: « Ma proprio la scarsa conoscenza e formazione storica valse al Pancrazi la possibilità di aprire codesto innocuo filone politico del Pinocchio per adulti, di cui, una quindicina d'anni fa, seppe facinorosamente valersi, nientemeno, che Benedetto Croce, storico e storicista massimo ». E riferendo quel tratto del saggio del Croce relativo alla commozione del burattinaio Mangiafoco, aggiunge (p. 21): « Toccato, toccato il ' burattinaio '.... chi conosce il Croce capisce bene dove volesse andare a parare ». Ora il prof. Volpicelli conoscerà certo il Croce meglio di me, ma io confesso di aver letto assai volte il saggio del Croce, senza por mente alla possibilità che il grande filosofo volesse colpire, in Mangiafoco, il ben più tragico burattinaio della nostra storia recente. Ma anche concedendo per vera l'impressione del Volpicelli, il problema — a me sembra — rimane sempre un altro: vedere cioè chi fosse dalla parte opposta del filo, che il burattinaio agitava. Mi rassereno al pensiero che al capo di quel filo non si legò il Pancrazi; mai si legarono i pochi e veri maestri della nostra cultura; mai il Maestro di tutti, Benedetto Croce. (RAIMONDO PESARESI).

KURT WEINBERG, *Henri Heine, « Romantique défroqué », héraut du symbolisme français*, Vendome, Yale University Press et Presses Universitaires de France, 1954, pp. 302.

AURELIO ZANCO, *Chaucer e il suo mondo*, Torino, Petrini, 1955, pp. 274.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
Vicesegretario MARIO PETRINI
Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

256-55 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

SAGGI E STUDI

GIOVANNI FANTONI ARCADE E GIACOBINO *

Di Giovanni Fantoni comunemente si dice che egli fu arcade e insieme giacobino, due parole che a prima vista apparirebbero un po' contradditorie. Arcade, con quella punta di dispregio che per tutto l'Ottocento si è avuta per tale parola, e per l'Arcadia, quell'Arcadia, passata da un significato storico determinato ad un significato metaforico e proverbiale, quale segno stesso di vuotaggine. « Arcade » era chiunque facesse della mediocre e vacua letteratura. Ma già verso il 1910-14 cominciava a respirarsi uno spirito di reazione a cotesti giudizi sbrigativi, e chi ha l'onore di parlarvi, nonostante l'accensione del suo temperamento, sceglieva una tesi su Pietro Metastasio, il più celebre poeta arcadico, la sceglieva tra i frizzi e le sorprese dei compagni e delle compagne. Orbene, molta acqua è passata da quegli anni, e in questi ultimi tempi, nel 1945, autorevolmente Benedetto Croce ha scritto un saggio su *L'Arcadia e la poesia del Settecento,* in cui egli rettamente ha giudicato l'Arcadia sì « come nome di spregio e di scherno », ma anche come fatale compendio di tutta la nostra civiltà di quel tempo, che doveva preludere alla rivoluzione risorgimentale. L'Arcadia era dunque presentata dal Croce come « una grande e nazionale Accademia », in cui entrava la più alta società italiana, e uomini di scienza e uomini di Stato, e altresì uomini insigni nelle guerre di quel secolo, e, da ultimo, buon nu-

* Discorso letto a Fivizzano il 31 luglio 1955, in un cinema teatro alla presenza di foltissimo pubblico. Fivizzano è l'estrema terra di Carrara, al confine di Reggio, e della Garfagnana, ed è « città » per decreto del Granduca (1848), come è « città » Pontremoli, sua compagna ed emula. Entrambe valgono ancora oggi per la loro aristocratica edilizia. Ma se esse non saranno attirate e assorbite nel ciclo della moderna attività industriale e operaistica, diventeranno le nuove Pompei, le « piccole città » bianche della vecchia civiltà settecentesca. Per ora le autorità religiose vi si adagiano e vi si crogiolano come se il mondo tutto fosse fermo a quell'età favolosa, e se la prendono perfino con il povero Fantoni che avrebbe potuto essere più posato e obbediente.

Riportiamo la iscrizione che ci fu richiesta dal Comitato, scolpita e murata in una lapide nella parte esterna della chiesetta dove è seppellito il Fantoni: « Giovanni Fantoni - celebre nei suoi tempi come Orazio Etrusco - eccellente artefice di versi - nato a Fivizzano il 28 gennaio 1755 - mortovi il 1° novembre 1807 - mai decaduto nella memoria dei lunigianesi - presente sempre agli storici - che videro in lui l'uomo di due secoli - l'arcade e il giacobino - alfiereggiante e foscoleggiante - lo spirito sensibilissimo pur nella solitudine montana - ai movimenti letterari e politici - della nascente nazione - Fivizzano perpetuamente dedica e commemora - nel secondo centenario dei suoi natali ».

mero che si levarono propugnatori e caddero eroi e martiri della libertà al sopraggiungere dell'era rivoluzionaria, senza dire che madri ed educatrici di patrioti italiani furono molte delle pastorelle di Arcadia.

Così la famosa e possiamo dire anche famigerata Accademia in questo nostro ultimo cinquantennio si è venuta illuminando sotto l'aspetto suo più favorevole e più positivo, intesa non soltanto come una reazione al barocchismo del Seicento, ma soprattutto quale emanazione del razionalismo cartesiano, che in Francia stava rinnovando tutte le istituzioni e dava un impulso nuovo alla civiltà borghese. Il cartesianesimo in Francia promoveva lo sbastigliamento della vecchia società, e in Italia, la rivoluzione napoletana del 1799, e favoriva la ribellione di tutta la Lunigiana, e di Reggio, e di altre città, per fortuna non finita così tragicamente come finì la rivoluzione napoletana, probabilmente per la situazione più progredita di queste vostre terre.

Il rappresentante più eminente, e dal punto di vista della letteratura, e dal punto di vista dell'educazione dell'agitazione politica, è stato precisamente Giovanni Fantoni, il quale, come poeta ha diradato a poco a poco le sue penne, attraverso la critica corrosiva del secolo decimonono, ma non le ha perdute tutte, come vedremo; e in cambio ha acquistato sempre più rilievo come oratore per un rinnovamento sociale e politico di tutto il suo paese (o r a t o r e nel senso crociano, e non ciceroniano). Tra i fondatori ideali della nazione italiana oggi si può collocare senza esitazione e senza scrupolo anche Giovanni Fantoni.

Comunemente si crede che la nazione e l'idea di unità nazionale fossero già native nel Cinquecento, per una pagina del *Principe* di Machiavelli, se non addirittura ai tempi di Dante e del Petrarca, mentre è ormai storicamente provato che solo nel Settecento, attraverso la robusta voce di Vittorio Alfieri, e il rincalzo di altri minori, si venne a colorire questo mito della nazione, una di armi, di religione e di cor, per dirla con una espressione manzoniana, che riportò l'Italia nella luce e nel circolo della nuova civiltà moderna. In un certo senso l'Italia parve tardiva rispetto alle altre nazioni, come la Francia e l'Inghilterra, perché incombeva sul nostro paese la vecchia educazione della Controriforma; i gesuiti in quel secolo avevano inculcato l'idea che a noi non doveva importare di essere italiani, quanto di essere buoni cattolici e di ospitare la più grande autorità del cattolicesimo. Però i primi fautori di queste nuove idee « libertine » come allora si diceva, apparvero ribelli, eversori, e diciamo pure la parola, sovversivi, e uomini perfino immorali. Ciò che succede sempre nei momenti di grave crisi di qualche trapasso di civiltà.

La filosofia che dominava il Settecento, lo abbiamo già lasciato intendere, era quella del cartesianesimo: il cartesianesimo significava ordinamento regolare delle passioni e delle immagini; geometrizzazione di tutti gli affetti umani, di contro all'appartato e isolato vichianesimo, che esaltava la barbarie tutta stupore e ferocia dei bestioni primitivi, e che postu-

lava la poesia come inerente alla fase aurorale della nostra vita immaginativa e sensitiva.

Ma dell'influenza di Giambattista Vico nel suo stesso secolo abbiamo assai limitate testimonianze, mentre saranno larghissime quelle che egli stamperà sull'Ottocento romantico e sul nostro Novecento. Il filosofo del Settecento fu Cartesio, e poi anche Locke; i cartesiani esaltavano la funzione della mente, come regolatrice di tutta la vita morale, sentimentale e letteraria: non solamente *poeta nascitur*, ma *poeta fit*, essi insegneranno, nei loro spiccioli catechismi. Per tal via lo studio e le costruzioni concettuali potevano e dovevano avviare l'avvento di una nuova letteratura e di una nuova poesia.

A parte gli effetti positivi di cotesta filosofia razionalistica, bisogna intanto rilevare che attraverso tale processo crollava il vecchio barocchismo che aveva trionfato per tutto il Seicento, e vacillavano le regole di quell'uggioso e soffocante paternalismo, che si era radicato nel costume europeo, come grave remora di ogni progresso. Il Vico doveva essere il maestro di tutta la civiltà romantica, ma Cartesio intanto nel Sei e nel Settecento doveva essere il nascosto o manifesto informatore della politica e della vita sociale. Perfino il Petrarca nel Settecento fu per dir così razionalizzato, alla maniera cartesiana, se fu tirato fuori un Petrarca lindo, semplice, ragionevole; quel Petrarca poeta della passione umana e celeste, che in Laura compendia tutti gli ideali, non semplicemente amorosi, ma gli ideali dell'uomo nuovo, quale si era affacciato all'umanesimo, il poeta della donna-dea, o meglio ancora, il poeta sospiroso dell'idea platonica della donna e dell'amore, e della religione; nel Settecento questo Petrarca si borghesizzava, diventava un accorto pronubo di un giuoco di società, il condottiero esperto delle quadriglie di una contraddanza amorosa, ma continuando a essere, e questo è quello che più importa, un maestro di *ars dictandi*. Il grande trecentista fu dunque razionalizzato, secondo i dettami della poetica cartesiana, e fu avvicinato al Metastasio, genuina prole tassesca, ma già piegante ad essere il poeta di un dolce e frivolo inganno, e più genuinamente il geometra esatto delle passioncelle eterne del mondo, donde la linearità di certe sue ariette e sentenze. Così vi spiegate un Giovanni Fantoni, che, mentre si inchinava e lusingava le pastorelle di Arcadia, promoveva movimenti politici e sociali, in Lunigiana e a Reggio, simile in questo alla napoletana Eleonora De Fonseca Pimentel, che arcadicheggiava col nome di Altidora Esperetusa, e saliva poi, imperterrita, con altri patrioti napoletani del '99, il patibolo. Così per nominare ancora un altro notevole scrittore, Ignazio Ciaia, un pugliese, autore di molti versi di schietta fattura settecentesca, il quale arcadicheggiando conduceva pure una vita ammirevole per bontà umana, mescolandosi con i Domenico Cirillo, con i Mario Pagano, e dividendo con loro la stessa funesta sorte.[1]

---

1 Cfr. B. Croce, *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, 1949, p. 6.

Sicché io non ho provato nessuna disdetta sentendo e leggendo ancora oggi in vari articoli di giornali di un Giovanni Fantoni arcade e giacobino, al tempo stesso. È un'idea falsa quella di sospettare che un movimento letterario, l'Arcadia, travisato attraverso la degenerata polemica di un secolo avverso come l'Ottocento (ricordate anche qui il verso manzoniano dei due secoli, l'un contro l'altro armato), possa aver rappresentato la vacuità e la decadenza assoluta. Quella vacuità di formule letterarie, era pur piena di generose passioni, sicché nella formula di Fantoni poeta arcade e insieme giacobino non c'è nessuna contraddizione interna di contenuto. Si tratta di quel razionalismo, che dal campo degli affetti viene allargato approfondito e dilatato al campo della passione politica. Intanto cotesto petrarchismo razionalizzato e orazianesimo modernizzato esigeva la cura di un'arte letteraria molto controllata, e bisogna riconoscere che alcuni poeti settecentisti, tra i quali il Fivizzanese, scrissero in una forma elaboratissima, e al tempo stesso molto semplice, riportando la nostra produzione poetica a una tradizione di una concinna e concisa classicità. La tradizione della l e t t e r a t u r a , della bella letteratura, è stata sempre utile e necessaria in tutti gli svolgimenti della nostra storia, e solo all'accesa critica romantica è potuta apparire come una forma di decadenza. Vera decadenza si ha, invece, nel venire meno di questa l e t t e r a t u r a , la quale è stata considerata sempre come la buona e discreta nutrice della poesia. Noi abbiamo avuto un grande paese, la Spagna, che fino al Cinquecento, e ancora per alcuni decenni dopo, ebbe quasi l'egemonia in Europa; ma la Spagna, a parte il *Don Quijote* del Cervantes, si arrestò quasi ad uno stato molto giovanile, diffondendo una letteratura di carattere popolare ed elementare, freschissima quanto si vuole, e di cui si giovarono i nostri scrittori romantici. Ma tale letteratura troppo giovane rimase sempre fiore di speranza e non fece frutto; mentre una letteratura ha pur bisogno di diventare adulta, e di farsi ossa più robuste. L'eterna giovinezza significa immaturità e vanitosa inconcludenza. La nostra letteratura italiana, nel Quattro e nel Cinquecento, raggiunse questa età adulta, e nella seconda metà del Settecento mantenne tali prerogative di maturità letteraria, come certi uomini e certe donne che nell'età inoltrata serbano qualche cosa di fresco, di giovanile, perfino di virginale. Non guardiamo troppo alle Filli e alle Cloe che si sdilinquiscono d'amore nei vari boschetti parrasii; guardiamo piuttosto a questa Arcadia incubatrice di ingegni eletti, che dànno l'avvio al rivolgimento sociale e politico. In Francia tale rivoluzione esplodeva nella sua violenta materialità e si incarnava nelle istituzioni politiche, poiché la Francia aveva una storia molto diversa, e statalmente più progredita della nostra; in Italia, attraverso i presunti belati e le presunte pastorellerie si preparavano intanto i primi sollevamenti rivoluzionari nei circoli dove si guardava all'unità del paese, e si favorivano le prime congiure per il nostro Risorgimento.

Così si spiega come il Fantoni potesse essere un assai insigne letterato, e potesse essere appellato l'« Orazio Etrusco », artefice mirabile di versi che

ancora oggi si scorrono, con ammirata curiosità, così come si conservano per la loro eleganza vecchie teche e lucide e lisce tabacchiere settecentesche; e si spiega il favore di Vittorio Alfieri, che aveva parole di sdegno per le genuflessioncelle di Pietro Metastasio davanti a Maria Teresa nei giardini di Schoenbrunn, ma si badi bene, distinguendo sempre l'uomo dal poeta, riverendo il poeta, ma spregiando l'uomo, come ebbe a fare anche per Orazio, per Virgilio e altri insigni. Il fiero astigiano parla sempre invece con grande rispetto di Giovanni Fantoni, che egli sentiva un po' come suo consonante discepolo (appena sei anni dividevano i due uomini). Il Fantoni difatti, a differenza del Metastasio, andando avanti negli anni, accentuava la sua nota di ribelle e di anticonformista, sicché, se non possiamo dire che egli fosse un grande poeta, fu però un o r a t o r e vivacissimo e assai efficace e coerente e duro delle idee libertarie e democratiche che ci venivano dalla Francia.

Questo ci spiega anche la sua vita scapigliata giovanile, e la sua insofferenza di ogni disciplina. Nato nel 1755, il padre, per omaggio alla legge del maggiorascato (Giovanni era il terzo dei suoi maschi), aveva tentato di addomesticarlo mettendolo nel monastero dei benedettini di Subiaco, dove rimase per tre anni; ma l'istintivo giacobino o razionalista che già covava in lui, non era davvero il tipo più adatto per cotesta vita conventuale. E allora fu passato al Collegio Nazareno di Roma, ma anche quello non andò a genio al giovane conte di Fivizzano, sicché il padre fu costretto, per mezzo di un congiunto, a farlo diventare allievo della Accademia Reale di Torino: quella stessa Accademia dove era rinchiuso anche Vittorio Alfieri, e di cui questi ci parla in termini assai pittoreschi nella terza parte della sua *Vita*. La descrizione che di quella vita all'Accademia Reale di Torino il Fantoni ci viene facendo, in vari luoghi delle sue lettere, ha molte singolari consonanze con la descrizione celebre dell'Alfieri: è singolare e non può essere del tutto incidentale, il fatto che entrambi i due collegiali dovevano esordire, adulti e liberi, inneggiando alla rivoluzione americana, e alla proclamazione di quel paese coloniale come nazione indipendente. Sicché, perdonatemi, se io non so condannare la vita scapigliata e amorosa che condusse il vostro poeta:[2] la colpa non era del Fantoni, ma del ritardato regime paternalistico e feudale, che ancora sopravviveva nel Settecento, e particolarmente nelle famiglie gentilizie. Io non mi sorprendo che, passato l'anno trentacinquesimo, il Fantoni maturasse una spontanea disciplina, e sottostasse tranquillo al benevolo governo del suo genitore. Egli era stato anticonformista, come il suo maestro e compagno Vittorio Alfieri, e però aveva reagito sem-

---

2 Si veda la vita romanzata che di lui ha scritto Enzio Malatesta, figlio del deputato Alberto, fucilato con dieci compagni al Forte Bravetta, il 2 febbraio 1944, per sentenza del tribunale di guerra tedesco. (E. M., *Vita irrequieta di Labindo*, Tosi editore, Roma, 1943). Il giovane Enzio fu tenente colonnello partigiano, nato a Carrara Apuania il 22 ottobre 1914. Ebbe una medaglia d'oro al valor militare; avrebbe indubbiamente avuto notevoli sviluppi come scrittore e giornalista.

pre alle norme rigide di una vita patriarcale, casalinga e troppo ligia all'atmosfera delle pur lontane corti. Il Settecento, dominato in pieno dalla concezione autoritaria dell'educazione, se voleva rinnovarsi doveva rovesciare anche cotesta pedagogia; sicché non solo il Fantoni, ma un po' tutti gli uomini d'ingegno vivace sono apparsi in quel secolo dei ribelli, e talvolta scandalosi eversori dei costumi del buon tempo antico. E una rivoluzione non avviene soltanto per il rovesciamento di vecchie istituzioni, per l'innalzamento di alcune barricate, e per la sostituzione di vecchie caste con uomini nuovi, ma anche per la erosione lenta e assidua di antiche stratificazioni di civiltà e di troppo inveterati pregiudizi. Sicché i primi che si avanzano per minare coteste vecchie basi, rappresentano sempre lo scandalo e il peccato; ma tutta la storia posteriore poi fa rapida giustizia di tali precoci ed ingiuste condanne, dovute agli uomini retrivi attaccati al passato e che non sanno reggere al passo della nuova civiltà.

Per il Fantoni, i contemporanei e i biografi hanno mescolato insieme le sue avventure amorose e le sue avventure politiche, e ne è venuto fuori un quadro piuttosto pessimistico. Noi rimaniamo sorpresi, quando leggiamo che il padre, conte Ludovico Antonio Fantoni, si rivolgeva addirittura al Granduca di Toscana perché gli desse una mano per mettere a posto il ribelle figliuolo; e leggiamo con meraviglia una relazione pessimistica di un Anonimo, sui costumi del Fantoni, indirizzata ai Serenissimi della Repubblica genovese, dove egli era passato a vivere e a scavezzarsi dell'altro. No: noi non si crede che qualcuno gli abbia toccato il cuore, a un bel momento, e abbia compiuto il prodigio della sua conversione, così come non abbiamo creduto mai al mito di un Alfieri tutto ignorante prima, e tutto studioso e raccolto dopo. La storia procede sempre per gradi, anche quando gli uomini non si accorgono dei suoi invisibili sotterranei passaggi; sicché non ci sorprendiamo che a un bel momento Giovanni Fantoni si converta ad una vita piuttosto regolata e tranquilla. Né possiamo dire che sia stato questo o quell'episodio, questo o quel congiunto o amico, a operare il miracolo. Ogni forma di educazione è sempre autoeducazione, e non ci sono mai imposizioni che possano venire dall'alto e dall'esterno, ché talvolta quelle imposizioni non fanno altro che provocare adombramenti e impennate del novizio. Così si inaspriva Giovanni Fantoni, e il padre, come già ho fatto intendere, osava scrivere perfino al granduca Leopoldo, perché internasse il figlio nella fortezza di Portoferraio. E quel tale informatore ignoto, rivolgendosi ai Serenissimi della Repubblica genovese, poteva scrivere queste parole sul conto del giovanissimo Giovanni:

> Questo è assai giovine, e di maniere seducenti, onde è idolamato dai giovani suoi contemporanei, e anche dalle dame le più forbite [le donne non si ingannano mai sui genii e i talenti dei loro giovani amici!], con le quali usa carezze, inusitate presso di noi, e condannate dai virtuosi. Le sue massime sono perniciose, e contrarie alla buona morale. Queste tanto più si bevono facilmente, perché sono legate in versi leggiadri e lascivi, e quanto il soggetto mostra un genio e talenti straordinari per la poesia.

Quando il Fantoni si ridusse a vivere a Fivizzano, non solo egli era mutato, ma era anche un poco mutato lo stesso suo padre, poiché i figliuoli hanno questo privilegio di sapere educare alla loro volta gli stessi genitori. Egli poté allora scrivere questi versi, indirizzati al marchese Carlo Emanuele Malaspina di Fosdinovo, il condiscepolo del Collegio Nazareno di Roma:

Un lustro
fra le falangi del sabaudo Giove
quella pace cercai, che alfin rinvenni
nel cheto asilo del paterno albergo.

Il « Giove sabaudo » era naturalmente il re di Sardegna, e il Fantoni allude al periodo che egli passò all'Accademia Reale di Torino. Sentite l'ironia di quel « Giove sabaudo », simile alla battuta celebre di Vittorio Alfieri, quando rese omaggio a Luigi XV, di cui rilevava con mordente ironia « il contegno giovesco ». Si avverta anche la resipiscenza del giovane Fantoni, quando egli parla del « cheto asilo del paterno albergo ». Seguono altri versi, che esprimono la tenera amicizia che egli aveva per il suo antico condiscepolo Emanuele Malaspina, con cui pur doveva raffreddarsi molto tempo dopo per divergenze politiche:

Breve spazio di via dal mio soggiorno
divide il tuo: nel faticoso calle
mi riconforta l'amicizia, e meco
pungono i fianchi e sulla groppa stanno
del fugace destrier gli avidi affetti.
Ospite io salgo nell'armata rocca
dei padri tuoi:
tu favellasti: nei soavi sguardi
tutta l'anima tua candida apparve.
Teco sei lune, quasi lieto sonno,
mi fuggiron veloci.

Ed è significativa la difesa che Giovanni Fantoni fa di cotesta sua amicizia col marchese di Fosdinovo:

Non dall'urtar dei coronati nappi
nacque in noi l'amistà sull'ebrie mense,
non dai lascivi garruli concetti,
padri della licenza e delle risse.
Ci animò la virtù, la non velata
sincerità ci palesò l'occulta
somiglianza dei cuori e li congiunse.

Non dunque le ebrie mense, non dunque i garruli concetti, favorevoli alla licenza e alle risse, ma la non velata sincerità: la sincerità, parola di sapore illuministico e russoviano, che poi sarà anche alfieriano. La sincerità è il legame che congiunge i due nobili di Fosdinovo e di Fivizzano, e

non già i trascorsi amorosi in cui potevano esser stati confidenti e compiaciuti compagni.

Che il Fantoni abbia avuto una intensa ed irregolare vita amorosa certamente è innegabile, ma noi non sappiamo condannarlo, come condannava gli amori perfino del pacifico Pietro Metastasio un padre gesuita, parlando della « maga Circe », la famosa Marianna Bulgarelli, la Romanina, che involgeva nelle sue seduzioni il candido poeta romano, e intanto lo avviava alla schietta rivelazione del suo temperamento di poeta e al suo successo europeo. Anche il decennio amoroso del Carducci, per la sua passione ardente per la Lina Piva, ha deciso dello svolgimento spirituale e tecnico del poeta.

C'era una rivoluzione nel costume, e bisogna riconoscere che la vita erotica del Sei e del Settecento non è stata più corretta di quella della prima metà del Cinquecento, e anche della seconda metà di quel secolo. C'è sempre una corruzione immanente in ogni civiltà, ma questo non significa che noi dobbiamo lasciarci prendere dal gusto della scomunica, come pure fece un grande storico, Francesco De Sanctis, perdendo l'occasione di dire parole definitive su scrittori scapigliati, ma pure artisticamente geniali. Ma il De Sanctis era tutto preso dal mito della nazione, e dalla necessità che essa risolvesse e medicasse tutte le vecchie magagne della sua educazione nei secoli.

La rivoluzione romantica, di cui il De Sanctis fu uno dei campioni, aveva rinnovato alcuni canoni moralistici di giudizio, e grazie alla propaganda protestantica, che era felice di mostrare quale corruttela ci fosse nell'Italia cattolica, e grazie anche alla invadenza pedagogica degli stessi cattolici, che volevano legiferare su tutto, noi uomini del Novecento abbiamo subìto come un travisamento della prospettiva storica, un travisamento del *fas* e del *nefas,* e abbiamo gridato allo scandalo anche là dove non c'era scandalo. È sempre la censura che genera gli scandali, e dove manca la libertà, fatalmente ivi nasce una vita licenziosa. Direi che durante il periodo della più compassata e cattedratica censura secentesca maturarono le passioni più insane, come ce ne fa testimonianza un grande cattolico, quale Alessandro Manzoni, nel raccontarci gli episodi della Monaca di Monza, nella prima redazione del romanzo, che si intitola *Fermo e Lucia.*

Orbene, i contemporanei del Fantoni fecero un grande chiasso su un incidente amatorio, patito da lui per una domestica, o imprudente, o sconsigliata, o sventurata (l'ultimo aggettivo vorrebbe essere di sostanza e di accorato tono manzoniano), la quale fu portata dalla rigidità formale del costume del tempo a sopprimere la sua creatura, lasciandosi condannare al carcere a vita. La censura allora diede grandissimo rilievo a questo delitto contro la maternità, e sfiorò il nome anche del povero Fantoni. Era la legge di una società che apparentemente voleva vivere un costume rigoristico, mentre poi lasciava che si sbrigliasse più audacemente la natura umana uguale e costante in tutti i tempi, poiché è proprio vero che il cielo, il sole, gli elementi, gli uomini, non variano di moto, d'ordine e di potenza (come

voleva il naturalistico Machiavelli). Non dico un paradosso, se osservo che la vita morale, quale è descritta nel *Decameron* o quale è descritta nella stesse novelle del cattolicissimo e piissimo Franco Sacchetti (e basti per tutte la novella di frate Antonio e delle brache di San Francesco, che operavano certi miracoli, che qui si tacciono per lo migliore, o quella della falsa bodda, o quella del granchio e del distratto pescatore), non era niente affatto più corrotta della vita morale che attraverso novellieri e diaristi noi conosciamo del Sei e Settecento.

La censura piuttosto dette in questi due ultimi secoli un maggiore rilievo agli scandali amorosi, e su Giovanni Fantoni troppo ha pesato la colpa di quella domestica, Caterina Mancini, che sacrificava alla morte il suo nato. Desidero leggervi i versi significativi del Fantoni su questo episodio:

Pallido figlio della colpa esangue,
frutto infelice di un funesto amore,
che la pena con te porti nel sangue
del delitto fatal del genitore,
perdona al mio dolor, perdona, o Dio,
se ti diede la morte il fallo mio.

È curiosa la fine di questa poesia, intitolata *In morte di un bastardo*: il poeta chiede a Dio di essere assunto in cielo, « Onde trovar riposo insiem col figlio A la sua gloria in seno »; ma il buon Fantoni immagina che il cielo debba esser troppo soprappopolato di infanti rugosi e lattei, come quelli che vide la fantasia di Giovanni Pascoli nell'*Etera,* la quale calpestando l'erbe alte del prato nell'Ade « Scorgeva i figli suoi che non volle »; e allora il Fantoni si rivolgeva a Dio stesso, perché il Sommo si pótesse fare pia guida per riconoscere lassù nel paradiso quello che era stato il figlio suo:

A te mi chiama, e fra le alate squadre,
mi addita il figlio, e riconosca il padre.

È un riconoscimento di paternità un po' tardivo, fatto nell'oltretomba celeste, dove forse manca un ordinato ufficio anagrafico; ma l'ingenuità della trovata fantoniana è in cotesta immaginazione di un cielo antropomorfizzato, d'un oltretomba troppo materializzato. Non c'è in quei suoi versi nessun mistero della divinità, nessuna trepidazione per il giudizio divino, e questo è il segno della crisi morale che veniva attraversando il nostro poeta e la società del suo tempo. Solo questo è l'appunto che si può fare, se mai, alle confessioni dell'inesperto o non profondo poeta.

Abbiamo voluto ricordare cotesto episodio, che ebbe troppa risonanza nel mondo feudale e gesuitico in cui il Fantoni viveva: ma troviamo il nostro poeta assai rasserenato in una lettera del 29 luglio del 1791, all'abate Alberto Fortis di Padova, da lui conosciuto a Napoli, in cui egli scrive:

Io vivo in Lunigiana, *satis beatus,* non dirò *unicis sabinis* [cioè dei possessetti di Lunigiana, come i possessetti di Orazio nella Sabina], ma della discretezza dei miei de-

sideri. Ho un padre vecchio e cagionoso, che io amo, benché a trentasette anni mi faccia essere figliuolo di famiglia. Ho dei fratelli ed un nipote, che mi dà le migliori speranze di divenire un uomo non ordinario.

Si tratta per l'appunto di quell'Agostino Fantoni, che curò la raccolta di versi e pagine politiche dello zio, e ne tessé la biografia, tracciando così una indiretta difesa ed apologia del cospicuo rappresentante della sua famiglia.

Sono poche miglia lontano — continua il Fantoni nella sua lettera — dal mio buon amico il marchese di Fosdinovo, con cui passo quei giorni che posso rapire alle mie letterarie occupazioni. Converso molto con i miei amici per lettere; pratico poco ordinariamente, e qualche volta per non divenir poco sociabile faccio qualche gita in Toscana e nelle vicine città.

* * *

Ma quali le discussioni della critica sull'opera sua di poeta? Bisogna ricordarsi di un grande esempio, quello di Giuseppe Parini, il quale è stato sempre celebrato per le sue *Odi* e per il *Giorno,* ma la critica a noi contemporanea ha finito col concludere che il Parini non era quello che si dice un vero poeta, come è stato invece grande poeta il troppo dispregiato Alfieri per il suo linguaggio rude e scabro di tragico e di scrittore di satire; il Parini sarebbe stato invece un finissimo letterato e solo in brevi tratti della *Notte* egli lascia affiorare una compressa vena di poesia. Ma il Parini è pur stato maestro di gusto e di vita morale a Vittorio Alfieri, a Ugo Foscolo, a Giacomo Leopardi, a Giosuè Carducci. Orbene, noi facciamo nostro il giudizio di Giosuè Carducci, quando egli scrisse del Fantoni:

Il Fantoni, oltre all'ingegno vivace e l'animo alacre, e una immaginazione di movimento lirico, aveva cultura varia e moderna. Di latino sapeva fino a comporre versi non da meno degli altri che si stampavano allora in Italia.... ma scriveva francese alle signore, conosceva lo spagnuolo, e della letteratura tedesca pare avesse un'idea sua, più che del libro del Bertola in voga dopo l' '84. Era insomma un letterato alla moda, riproduceva in un italiano incipriato di gallicismo la galanteria delle prose francesi di società: deduceva nell'Arcadia nostra canora le cupaggini enfatiche dello Young, che pareano profondità di passione, e morbidezze di Gessner, che pareano naturalità di sentimento, un po' dietro l'orme del Bertola, ma con versi più andanti e sonanti. Nelle Odi era.... oraziano, talvolta traducendo puramente l'antico, più volte l'antico derivando come in un'insolcatura di fatti e di idee del giorno, ma pur d'Orazio imitando sempre l'andamento e il fraseggiamento, il colorito ed i metri. O d o r a v a l a r i v o l u z i o n e ; eppur tra una genuflessione e l'altra, abitudine di educazione, naturalissima nei contemporanei di Voltaire e di Diderot, a qualche sovrano, era già di m a s s i m e e a s p i r a z i o n i r e p u b b l i c a n e.

Noi dobbiamo essere grati a Giovanni Sforza, che con lunghe ricerche di archivio ha potuto mostrare quale fosse la novità e la sensibilità di Giovanni Fantoni per le idee rivoluzionarie, nel suo noto volume *Contributo*

alla vita di Giovanni Fantoni stampato a Genova nel 1907. Forse sarebbe utile che fossero adunate in un volume tutte le sue prose politiche e le sue lettere, che ora noi conosciamo frammentariamente, e che sarebbero il monumento migliore alla memoria del fivizzanese.[3] Aggiungiamo noi che il Fantoni ebbe un altro grande merito: è stato uno dei maestri, o dittatori letterari, cioè maestri di *ars dictandi,* di Giosuè Carducci, il quale nei *Levia Gravia* e nei *Giambi ed Epodi* doveva risentire dei modi del poeta di Fivizzano, senza dire delle riforme metriche operate dal fivizzanese, che fanno seguito a quelle di Gabriello Chiabrera, e che saranno genialmente poi riprese dal Carducci. La Versilia e la Lunigiana si davano la mano per questi due rimatori. Giovanni Fantoni cantava l'America libera:

Dei tiranni il giogo scuote
Lo spregiato americano,
ed apprende il pennsilvano
nuovo Bruto, a trionfar.

E rivolgendosi a un patrizio genovese egli scriveva questi altri versi:

Me vedrai novello Alceo
non temer guerrieri affanni,
e difender dai tiranni
la tremante libertà.

Non so quanti versi ci vengono in mente del Carducci poeta dei *Levia gravia* e dei *Giambi ed epodi*, che possono avere affinità, se non altro per il contenuto, con quelli del Fantoni:

Vino e ferro vogl'io, come ai begli anni
Alceo chiedea nel cantico immortal:
il ferro per uccidere i tiranni,
il vin per festeggiarne il funeral.

I versi fantoniani erano stati scritti nel 1779: venti anni dopo a Genova l'autore doveva combattere per la libertà repubblicana. Questa parte dei suoi pensieri, diciamo così politici o civili, è ancora viva ed attuale oggi, e troviamo singolare che un conte, abituato al regime feudale dei suoi padri, e alle agiatezze delle sue numerose ville, avanzasse idee così ardite. E il Fantoni chiudeva coerentemente la sua vita così come l'aveva condotta per tutto un venticinquennio:

So che a parlar sincero
Si accorcia il saggio della Parca il filo,
Ma a l'amico del vero
La morte è sonno, ed il sepolcro asilo.

---

[3] Per ora, ci sono le *Poesie*, a cura di Girolamo Lazzeri, Bari, Laterza, 1913.

Di lì a poco, il 1° novembre del 1807, egli doveva morire, proprio qui a Fivizzano, per un tifo maligno. Negli ultimi anni il Fantoni era stato nominato, nel 1801 professore di eloquenza all'Università di Pisa, e poi era passato ad essere il presidente dell'Accademia d'arte di Carrara. Uno dei suoi ultimi pensieri, scritto da Massa al suo amico Nicola Severi, il 30 maggio del 1807, è il seguente che vi leggo:

Moltiplichiamo i saggi, formiamo la gioventù alla virtù, facendole conoscere la verità, e questa moltiplicherà i maestri, che formeranno molti discepoli e ridesteranno il perduto coraggio.... La verità ne fa sempre non incerti, come quelli delle passioni, ma sicuri ed eterni come essa è. Socrate perì, vittima dell'impostura, ma circondato dai suoi discepoli, dolenti, ma non spaventati dalla prepotenza, nelle opere loro dissero quello che la sua modestia e il suo disinteresse non scrisse. Amo gli uomini, come lui; ne desidero il bene senza alcun fine; gli istruisco, senza scompiacerli con una rigidezza, da amico, e compatendoli, compiangendoli, e soccorrendoli come posso, servendomi dell'esempio dei miei stessi difetti, per spogliarli dei loro; non dandomi sovrattutto aria alcuna di distinzione o di singolarità, cerco di meritare la loro confidenza. Ecco il mio segreto, ch'è sì poco conosciuto.

Il nipote Agostino gli fece dipingere il ritratto ad olio dal pittore Ulivi di Pistoia; nel foglio che il poeta tiene in mano si leggono questi versi:

Lode non vendo, non macchio l'anima
d'util menzogna, né la mia cetra
il grato suon riscuote
di adulatrici note.

Queste parole possono essere proprio il suo testamento spirituale e politico; sicché voi fivizzanesi, nel ricordarlo nel secondo centenario della sua nascita, non avete voluto una cerimonia di stile agiografico e municipale, ma avete voluto onorare in lui un educatore dei giovani, ed un grande fautore dell'unità nazionale.[4]

LUIGI RUSSO

[4] Gli articoli del Carducci si trovano nel vol. XVIII delle *Opere, Poeti e figure del Risorgimento,* s. I. Gli articoli sono: *La gioventù poetica di Giovanni Fantoni,* con sottotitoli *Un giacobino in formazione, Un poeta giacobino in formazione.* I due articoli furono stampati nella « Nuova Antologia » del 1° gennaio 1892, e nella « Rivista d'Italia » del gennaio 1899. Si veda anche ANGELO OTTOLINI, *La varia fortuna di G. Fantoni,* in « Rivista d'Italia », ottobre 1907.

IL CENTENARIO DI ANTONIO ROSMINI

Si susseguono in Italia le celebrazioni di Antonio Rosmini nell'occasione del centenario della sua morte. Pare legittimo che, al riguardo, sorga spontanea una domanda: se, cioè, queste celebrazioni siano accademiche, o se non vogliano significare, piuttosto, un atteggiamento che clericali — togati o no — vogliono assumere di fronte alla cultura, alla politica italiana del nostro tempo.

A qualcuno che volesse restare alla superficie delle cose, questa seconda ipotesi potrebbe servire di conforto, giacché l'esaltazione postuma e la ripresa di alcuni motivi della speculazione rosminiana, fatta così dagli ambienti ufficiali della Chiesa come dalla stessa democrazia cristiana, sono in netto contrasto con l'atteggiamento assunto non solo da Pio IX nei confronti del pensiero del Rosmini, del quale furono condannate alcune proposizioni nel *Sillabo*, l'appendice all'enciclica *Quanta cura* (1864), ma in genere sono in contrasto con tutto l'atteggiamento assunto dalla maggior parte del mondo cattolico, vivente il Rosmini e dopo la sua morte.

Ad un'osservazione ed analisi più attenta così dell'opera del Rosmini, come dei diversi atteggiamenti assunti dalla Chiesa e dagli ambienti ufficiali cattolici nei varii momenti della storia del nostro paese, ritengo che al conforto subentri la delusione nei confronti dell'intelligenza degli ambienti cattolici ufficiali ed anche l'amarezza per un certo gretto egoismo di parte che domina questi stessi ambienti nell'atto di condannare o di servirsi dell'opera del Rosmini.

Se ieri Pio IX condannava la parte più sostanziale del pensiero rosminiano, se oggi la Chiesa e gli ambienti cattolici lo celebrano, non vi è in queste due posizioni un contrasto, né una soluzione di continuità della tradizione storica così della Chiesa come del pensiero cattolico. Vale a dire, che la Chiesa ed il pensiero cattolico non vengono meno alla loro posizione fondamentale: la conservazione; ma con questa palese e cosciente differenza: che la condanna di Pio IX è diretta contro un conservatorismo che ha percepito alcuni lati nuovi della vita sociale e culturale del primo Ottocento, mentre le celebrazioni odierne rappresentano un tentativo di elusione di quei lati nuovi della vita sociale e culturale del primo Ottocento che oggi si sono arricchiti, precisati, configurati in modo più vasto, ponendo la questione del secondo Risorgimento italiano. Il dramma della Chiesa, nella sua millenaria storia, sta proprio nel carattere reazionario del suo conservatorismo.

Enormi sono *le concessioni* — diceva il De Sanctis — che il Rosmini ha fatto per i tempi in cui viveva. E certamente per quei tempi il pensiero del

roveretano poteva sembrare pericoloso e contrario a tutta la struttura ideologica del cattolicesimo e della Chiesa; oggi, però, queste concessioni non sono più enormi per i nostri tempi (tranne alcune che riguardano la struttura stessa della Chiesa e che probabilmente resteranno *enormi* ancora per un bel po' di tempo), ché di fronte al progresso ideologico, culturale della borghesia e del proletariato, l'opera del Rosmini appare oggi come un puntello efficace alla reazionaria posizione conservatrice.

Le celebrazioni del pensiero rosminiano oggi non indicano l'esplosione di una situazione nuova nell'ideologia cattolica, sibbene esprimono due esigenze egualmente preoccupanti per la Chiesa: l'una, in direzione di una borghesia un po' più spregiudicata, per richiamarla all'ovile, alla difesa degli interessi e del potere, l'altra, in direzione del proletariato, per frenare la carica rivoluzionaria che esso ha così nell'azione come nel pensiero. Le celebrazioni di Rosmini rappresentano lo sforzo, sul piano dell'ideologia, della cultura e della politica, di affermare una tradizione liberale del cattolicesimo e della Chiesa, manifestatasi con la corrente neo-guelfa prima del '48 e con i moderati dopo l'amara esperienza del '48, contro i cosidetti laici liberali e contro il socialismo.

All'epoca di Pio IX si era anti-rosminiani perché i Gesuiti erano contro il liberalismo, né intendevano fare la pur minima concessione allo Stato ed alla società liberale in genere. E il Rosmini fu avversario dei Gesuiti, come lo furono il Gioberti e lo Spaventa, perché tutti e tre sentivano ciò che i Gesuiti non hanno voluto e non vogliono sentire: l'ansia e i bisogni popolari, un profondo rispetto così per l'ideale della patria come per la cultura. Proprio perché i Gesuiti volevano mantenere il dominio ideologico e politico sulla Chiesa. Come l'uscita della « Civiltà Cattolica » nel 1850, a Napoli, offrì al padre gesuita Curci l'occasione di scatenare la sua battaglia contro il liberalismo e quindi contro le soluzioni liberal-moderate del nostro Risorgimento, così il Rosmini offrì l'occasione ai Gesuiti di iniziare la lotta contro il socialismo e il comunismo con la sua memoria *Ragionamento sul socialismo e sul comunismo,* del 1842, ma stampato nel 1848. Il che sta a significare che i limiti del liberalismo rosminiano ad un certo punto si incontrano e fanno causa comune con l'anti-liberalismo dei Gesuiti, giacché se i Gesuiti non accettano i principî e i presupposti della rivoluzione liberale, Rosmini nega lo sviluppo di questi principî e presupposti.

Dunque, tutta l'opera del Rosmini ha l'impronta del conservatorismo ed è valido sostegno di posizioni conservatrici così rispetto ai suoi tempi, nei quali non fu compresa, così rispetto ai tempi nostri. Egli mirava, in definitiva, ad assorbire il liberalismo nel cattolicesimo o, come dirà il De Sanctis, a fare della democrazia uno strumento per rafforzare l'episcopato e il papato. Anche Leone XIII tenterà, più tardi, di assorbire i fermenti sociali e l'organizzazione dei lavoratori nell'ambito del cattolicesimo e della Chiesa ma con un senso politico più raffinato e più pratico dello stesso Rosmini. Si è tentato perfino di raccostare l'opera del Rosmini a quella del Lamennais;

ma codesto raccostamento non regge. Infatti, il Lamennais cercava di assorbire il cattolicesimo nell'ambito del liberalismo come dottrina e come prassi; e questo sì era elemento rivoluzionario per la tradizione e il conservatorismo cattolico.

L'atto di respingere il pensiero del Rosmini da parte della Chiesa e di alcuni ambienti del mondo cattolico significava porre la Chiesa e questi ambienti del mondo cattolico contro il Risorgimento. Questo atteggiamento reazionario della Chiesa non solo nei confronti del Rosmini, ma di un mondo più dilatato che andava dai primi ed oscuri vagiti del socialismo e del comunismo fino alla cosidetta *Destra*, determinò quell'altrettanto irrazionale anticlericalismo — che assieme all'antiliberalismo, guidato dai Gesuiti — servì, da un lato, a non permettere alla Chiesa e a parte del mondo cattolico di inserirsi nel processo risorgimentale, ma dall'altro lato, operò come elemento di scarsa chiarificazione e di interruzione del processo risorgimentale, dandoci una classe dirigente fondata e vivente sul compromesso, e un urto profondo di interessi e di ideologie. Ciò spiega la considerazione del Ferrari sulla storia d'Italia che egli vede drammatizzata dal prevalere della lotta ideologica.

* * *

« *Rosmini è, generalmente, Kant inteso bene: non il vero Kant, il Kant quale si compie ne' filosofi posteriori, ma il Kant come ha inteso o frainteso se stesso* ». Così giudicava sommariamente il pensiero del roveretano lo Spaventa, il quale era preoccupato soprattutto di dimostrare due cose: la circolazione del pensiero italiano ed europeo, intendendo quello italiano, pur nella frammentarietà storica del suo sviluppo, come anticipatore del pensiero europeo il quale, con i filosofi dell'idealismo tedesco, veniva a coincidere con i nostri pensatori, Galluppi, Rosmini e Gioberti; dimostrata la teoria della circolazione del pensiero, lo Spaventa poteva affermare che la vera e la sola filosofia era lo spiritualismo, e pertanto l'identificazione, anche se parziale, del pensiero del Rosmini con quello del Kant.

Queste analogie così care allo Spaventa — *Rosmini è Kant*; *Gioberti è Hegel*, ecc. — ma così imprecise e sul piano storico molto opinabili, non rispecchiano un giudizio esatto e, soprattutto, hanno dato origine ad una specie di mito che tramanda il Rosmini come il Kant della filosofia italiana. Che vi sia rigore e sistematicità nel pensiero del Rosmini, questo è indubitabile; che la sua prosa, come diceva il De Sanctis, sia *secca ed acuta* e così acuta *che tiene il cervello in continua tensione per seguire le sottili fila della sua logica* e tanto secca *che non dà tregua e riposo da ristorare le forze intellettuali* non si può, del pari, porre in dubbio; tutto ciò però non è sufficiente a fare del Rosmini il Kant della filosofia italiana.

Infatti, la filosofia kantiana, pur con i suoi limiti, ed anche accettando la stessa dichiarazione di Kant, può essere paragonata alla rivoluzione co-

pernicana: cioè come nel campo astronomico così in quello filosofico si sposta il centro della realtà che per Kant è la coscienza dell'uomo. Conseguente a questa rivoluzione è anche una nuova metodologia che troverà il suo compimento nella filosofia hegeliana. Come, su questa base, Rosmini è il Kant della filosofia italiana? Va innanzi tutto osservato che la filosofia del roveretano si svolge nella forma tradizionale di ricerca dell'origine delle idee. Il metodo della filosofia rosminiana è scolastico a partire dagli *Opuscoli filosofici* del 1827-28 e dal *Nuovo Saggio sull'origine delle idee* del 1830 fino alla *Teosofia* pubblicata postuma, quindi non tiene conto dell'esigenza critica posta da Kant. Può essere sufficiente che il Rosmini dichiari di esser d'accordo con Kant nel fatto che si possa porre il problema della conoscenza per risolvere il problema metafisico, per fare di lui il Kant italiano? Questa esigenza non è sufficiente a fare di Rosmini il Kant del pensiero italiano. Rosmini è uno *scolastico* che ha in comune con gli *scolastici* non solo il metodo, ma lo stesso sistema. Infatti, se è vero che egli considera il problema della conoscenza come la via più idonea a segnare il passaggio al problema metafisico, è pur vero che egli respinge il soggettivismo di Kant e dell'idealismo tedesco in quanto non garantiscono l'oggettività del vero; anzi, risalendo a Cartesio, identifica erroneamente il soggettivismo kantiano con quello del filosofo francese, e lo respinge. L'esigenza di una filosofia dell'Essere viene posta dal Rosmini nella maniera tradizionale del tomismo, cioè come ontologia, non riuscendo ad individuare il ponte di passaggio tra il concreto e l'astratto, come aveva fatto Hegel affermando il divenire, sicché si ha un ritorno decisivo ad una metafisica dell'oggetto, mentre la tradizione europea si era avviata decisamente all'affermazione di una metafisica del soggetto. La tradizione oggettivistica viene così continuata dal Rosmini e, in verità, essa non può considerarsi, nell'elaborazione rosminiana, né come una filosofia italiana, cioè nazionale, né come una filosofia europea, ma piuttosto come sforzo inteso a continuare un'esigenza universalistica fondata sulla tradizione del pensiero cattolico; rappresenta cioè un contributo italiano a questa esigenza.

La concessione che il Rosmini fa del carattere attivo della conoscenza, cioè della conoscenza come giudizio, è sì una posizione kantiana, però essa rientra nell'alveo della tradizione e si oppone nettamente all'idealismo, quando si sente che questo carattere attivo è dominato dall'idea innata dell'Essere. E allora, come hanno potuto lo Spaventa, gli idealisti italiani e in genere i filosofi italiani, considerare la filosofia del roveretano come una filosofia nazionale ed europea nello stesso tempo? Essi hanno ritenuto che l'esigenza critica posta da Kant e consolidatasi sulla posizione contraddittoria tra la « cosa in sé » e la « cosa in noi » non doveva essere risolta nel senso dell'idealismo se si voleva restar fedeli all'esigenza critica kantiana, ma doveva svolgersi nel senso rosminiano. Vale a dire, che l'esigenza critica di Kant non *tenne fede al suo proposito di culminare in una metafisica* mentre il Rosmini, superando la contraddizione kantiana della « cosa in sé » e della

« cosa in noi » coll'ammettere immanente al conoscere umano l'assoluta oggettività dell'essere in sé, diede autentico svolgimento all'esigenza critica posta da Kant, culminando in una visione metafisica che manca in Kant.

I contemporanei del Rosmini mostrarono di aver compreso ben poco la sua dottrina e la generica accusa che essi lanciarono al suo sistema fu di *soggettivismo* o *psicologismo*, il che equivaleva ad affermare che il Rosmini non aveva superato né il sensismo né il kantismo contro i quali il Testa, il Galluppi e il Mamiani avevano combattuto, facendosi così essi stessi stroncatori del pensiero rosminiano. Ad essi — e specie al Mamiani — il Rosmini rispose col *Rinnovamento della filosofia in Italia* del 1836, riconfermando il pensiero esposto nel *Nuovo Saggio sull'origine delle idee.*

Ben più meditata, anche se disordinata, la critica del Gioberti, incominciata con *La introduzione allo studio della filosofia,* del 1840, e ripresa con *Gli errori filosofici di Antonio Rosmini* del 1841, che si concludeva con un'accusa di psicologismo alla quale il Rosmini replicava definendo panteista il pensiero del Gioberti.

Si succedevano le critiche del Ferrari, il quale, dopo aver accettato la rosminiana idea dell'essere, la respingeva; del Ferri e di altri, ma in verità esse non apportavano elementi apprezzabili né alla comprensione né all'approfondimento del pensiero rosminiano che, del resto, neppure i cattolici sviluppavano, essendo, alcuni di questi, vani ripetitori della dottrina del roveretano, altri disinteressati alla problematica rosminiana.

Se è vero che il positivismo contribuiva a limitare l'interesse per la filosofia del Rosmini e per lo spiritualismo in generale, è parimenti vero che il Rosmini trova il suo sviluppo, a partire dallo Spaventa, in tutti quegli idealisti che imprecisamente furono definiti hegeliani: da Donato Jaia a Giovanni Gentile. Questi idealisti, spinti più dall'esigenza di costruire una tradizione filosofica italiana sulla quale fondare il proprio pensiero, considerarono il Rosmini come un anello fondamentale di questa tradizione, per lo più arbitrariamente riducendo tutta la filosofia rosminiana nei termini di un idealismo che, in verità, è in netto contrasto col realismo del Rosmini. Le interpretazioni più recenti (G. Galli, Carabellese, Carlini) ricollegano Rosmini a Kant, come proseguimento ed approfondimento del pensiero kantiano, in quanto, attraverso Kant, il Rosmini ammoderna il suo pensiero; però, a differenza di Kant, da questo processo il roveretano può ancora dire quali motivi della vecchia metafisica possano ancora resistere.

Potrà sembrare inspiegabile questo spiccato interesse dell'idealismo per la filosofia del Rosmini. Ma, poiché al fondo dell'idealismo operano principî conservatori che non potevano né possono restare indifferenti al conservatorismo del Rosmini, tale interesse — mosso da un'esigenza non soltanto teoretica — può rivelarsi comprensibile, soprattutto ove si consideri che l'idealismo attualistico non ha operato né come forza rivoluzionaria, né come esigenza laica.

Che il pensiero del Rosmini susciti oggi più larghi interessi tra i catto-

lici, preti o no, non c'è di che stupirsi: il pensiero cattolico in Italia è dottrinalmente e culturalmente così povero che gli conviene rifarsi a questa robusta fonte che è l'opera del Rosmini. Vi è però modo e modo di rifarsi al Rosmini: ci si può rifare con senso pieno della propria libertà, oppure con spirito di sottomissione; vale a dire che il pensiero del Rosmini può essere svolto in senso laico o in senso clericale, e, in verità, quest'ultimo atteggiamento sembra dominare i cattolici italiani nell'ora presente, sicché pare proprio che questo voler risalire al roveretano rappresenti l'estremo tentativo di clericarizzare un mondo che rivendica in modo sempre più largo e prepotente l'esigenza di mondanizzarsi.

* * *

Uno spirito conservatoristico domina tutta l'opera del Rosmini. Egli si oppone all'individualismo espresso da Cartesio e culminato nei filosofi dell'Illuminismo e, più precisamente, al sensismo del Gioia e del Romagnosi.

Contro i mali portati dall'Illuminismo e dal kantismo, egli propugna un ritorno alla Chiesa e richiama la Chiesa alla sua funzione educativa, al suo magistero che sovrasta il magistero del singolo o del comune, o della provincia, o dello Stato, secondo le idee da lui chiaramente espresse fin dal suo primo scritto organico, *Della educazione cristiana* (1823) che, insieme allo scritto pubblicato nel 1826 *Sull'unità dell'educazione*, tende a precisare il carattere e il fine dell'educazione. Carattere e fine religioso, giacché nella religione, cioè nel Cattolicesimo, l'educazione trova la sua unità, e nello sforzo educativo si deve cercare di adeguare lo spirito all'ordine della natura e non già questa a quello, poiché l'ordine delle cose è opera di Dio e pertanto dalla nozione di Dio si può pervenire alla conoscenza delle cose. Chi volesse trovare in questa affermazione qualcosa di moderno, oppure l'espressione dell'atteggiamento kantiano, sarebbe fuori strada, e a dimostrarlo, sarebbe sufficiente il confronto col breve e prezioso corso di lezioni sulla *Pedagogia* di Kant. Questa del Rosmini è la tradizionale posizione cattolica che del mondo moderno ha soltanto appreso gli espedienti psicologici e metodologici. Il Rosmini stesso apprese questi espedienti dalla pedagogista svizzera Necker de Saussure, dell'influenza della quale è pervasa tutta l'opera pedagogica del roveretano e, in modo specifico, il trattato incompiuto, scritto tra gli anni 1839-40 e pubblicato postumo nel 1857, *Del supremo principio della Metodica e di alcune sue applicazioni in servizio dell'umana educazione*. Il Rosmini è talmente ancorato ai principî cattolici, da non intendere ciò che avviene nel mondo e soprattutto ciò che avviene nel nostro paese, ove i cittadini più che di un'educazione alla rassegnazione e all'umiltà, hanno bisogno di educazione che li porti ad agire per costruire la loro società nazionale e ad inserirsi così nel processo civile ed umano delle nazioni. È vero che il Rosmini insieme al Lambruschini, al Cantù, al Parravicino e ad altri, intese estendere l'educazione dalla borghesia al popolo,

ma di ben altra educazione abbisognava il popolo — osserva il De Sanctis — che di quella di tipo medievale intesa a predicare l'umiltà, il perdono, una vita futura felice. Quale diversa posizione dalla pedagogia fichtiana che indicava al popolo la via del riscatto e della ribellione!

Da questo nucleo teorico fondamentale della pedagogia rosminiana non poteva che derivare un profondo contrasto tra l'educazione pubblica e la funzione della Chiesa e, in senso più preciso, tra laicismo e confessionalismo. Fin dai primi scritti, il Rosmini osserva che educazione pubblica e privata hanno tutte e due dei pregi, ma egli considera «*essere una triste e irragionevole pretensione che tutti gli uomini debbano uscire d'una medesima stampa*», quale quella che deriva dall'educazione pubblica estesa a tutti. Certo è che ai suoi tempi il riconoscere anche solamente il valore dell'istruzione pubblica era un grande passo avanti quando le rare scuole esistenti nel paese — e salvo eccezioni — erano scuole religiose, cioè tenute dal clero. Ma codesta posizione, che possiamo considerare anche ardita, come si tempera in quegli articoli che egli andò pubblicando sull'*Armonia* di Torino nel 1854 intorno alla libertà d'insegnamento!

La libertà d'insegnamento è intesa da Rosmini come un diritto naturale, ma l'esercizio di questo diritto è stabilito gerarchicamente. Prima di tutti e sopra tutti esercita questo diritto la Chiesa, poi i dotti, i padri e, infine, lo Stato, ma «*i padri e i governi devono dipendere con docilità dal magistero stabilito sopra la terra da Gesù Cristo*». E allora si può osservare che la dottrina esposta nella sua opera si afferma come prassi educativa attraverso l'intervento della Chiesa. Cioè il dominio spirituale dei cittadini spetta alla Chiesa a tal punto che il Rosmini considera lo Stato come estraneo al problema educativo; non solo, ma lo stesso educatore esercita la sua libertà d'insegnamento nello scegliere liberamente solo i metodi che più si confanno al contenuto religioso tradizionale tramandato dalla Chiesa. Forse quest'ultimo passo può illuminare sufficientemente sul perché alcuni esponenti del pensiero cattolico accolgano oggi la scuola attiva che, agli occhi di molti, appare come autentica affermazione dello spirito laico contro ogni confessionalismo; la Chiesa non è infatti aliena dal rinnovare i metodi, pur se non sia mai disposta ad aggiornare il suo contenuto e la sua egemonia spirituale e politica.

Il Rosmini resta insensibile al progresso continuo della scienza, al continuo divenire della cultura e della società e condanna pertanto ogni educazione, ogni scuola laica; egli dice, la dottrina della Chiesa *non è incerta, non vacillante.... che si muta con le opinioni degli uomini. Ella è una dottrina che si conosce e si sperimenta pel corso di diciannove secoli.* Che cosa può contrapporre il mondo laico a questa eterna verità? Il mondo laico che si organizza e si sviluppa nella società civile, nello Stato? *Qual'è dunque la dottrina del civile governo? Niuno lo sa....* esso *non può mica determinare con precisione quali dottrine, quali opinioni, quali sistemi s'insegnino in ciascuna scienza: tutto è mutabile, dipende dai professori, dalle circostanze,*

dai tempi, dai partiti stessi, che nei governi casualmente e temporaneamente prevalgono. Si pensi, invece, alla solidità di questa eterna verità, immutevole, che la Chiesa offre! Anche qui si deve dire che la rigorosità scientifica del Rosmini, se è lodevole cosa, è però strumento di un contenuto e di un'azione conservatrice, reazionaria. Ma essa apre in modo più immediato nel nostro paese la polemica, che è poi frattura, tra laici e confessionalisti, sul terreno della scuola e non solamente su quello dello Stato.

Sicché il pensiero pedagogico del Rosmini è attuale per la Chiesa, per i cattolici, per la Democrazia cristiana; esso aderisce perfettamente anche all'opera fin qui esercitata dal Governo nei confronti della scuola; ma il pensiero del Rosmini essendo attuale per la Chiesa, per i cattolici, per la Democrazia cristiana diventa attuale anche per coloro che lealmente lo sentono come un ostacolo sulla via della libertà e del progresso.

Non quindi nel Rosmini è da ricercarsi la tradizione del pensiero pedagogico italiano e laico, ché essa rispecchia invece la tradizione universalistica della Chiesa, ma nel Cuoco, nel Filangieri, nel De Sanctis, nello Spaventa, nel Labriola.

* * *

Don Sturzo osserva, a proposito del Manzoni e del Rosmini, che i loro nomi «restano nella storia perenne per altre ragioni, che per i loro atteggiamenti e le loro teorie politiche, ma l'essere essi stati a favore dell'unità d'Italia e del suo regime costituzionale vale più di quello dei molti cattolici rimasti attaccati alle monarchie assolute». Non si può affermare che ad uomini di grande rilievo sia concesso restar nella storia perenne per ragioni che non comprendano anche i loro atteggiamenti e le loro teorie politiche; chiunque entri nella storia vi entra col peso e con la responsabilità di tutti i suoi atteggiamenti e di qualsivoglia teoria politica; ogni uomo è membro di un corpo sociale concreto, pertanto è partecipe di una vita politica e non può quindi essere giudicato o per la sua attività artistica, o religiosa, o per qualunque altra forma di attività, indipendentemente dall'atteggiamento implicito o esplicito che egli ha assunto di fronte al corpo sociale. In questo senso il Rosmini affronta il giudizio della storia per la sua integrale attività.

L'attività teorica del Rosmini, che meglio potrebbe inquadrarsi attraverso i suoi saggi di *filosofia del diritto,* di *filosofia della politica,* di *politica,* e l'attività pratica (specie la mediazione tra la Casa di Savoia e il Papato nel 1848) rispondono ad una esigenza fondamentale — già prospettata dal Galluppi, il quale, in una breve parentesi della sua attività filosofica, sostiene il principio della libertà individuale e la netta separazione tra religione e politica — svolta ed elaborata dal Gioberti, dal D'Azeglio, dal Tommaseo, dal Ventura, dal Balbo, dal Manzoni, dal Capponi, dal Lambruschini, dal Ricasoli, dal Farini, dal Minghetti e da altri e che passa sotto il nome di

cattolicesimo liberale, cioè di quella tendenza che era fuori dell'orbita reazionaria originata dalla Santa Alleanza. Tale tendenza faceva coincidere il sentimento della libertà individuale con quello della nazionalità, ambiva ad una riforma religiosa che potesse rinnovare le coscienze, rinnovamento che avrebbe consentito nel contempo la pacifica trasformazione dell'ordinamento politico dello Stato. È evidente pertanto che centro d'interesse per tutti questi uomini sia il problema educativo, intendendo l'educazione come mezzo per raggiungere la coscienza politica. Essi esprimono il bisogno di formare una coscienza morale che sia nello stesso tempo coscienza religiosa, ma riconoscono solo nel cattolicesimo i fondamenti della morale e perciò anche la stessa politica basata sui fondamenti della religione cattolica.

Questi i tratti comuni che ciascuno di essi svolse poi per suo conto.

Su questi fondamenti e in opposizione a tutto ciò che aveva sapore di rivoluzione francese, di illuminismo, il Rosmini elabora la sua *Filosofia del diritto* nella quale pone la morale come base del diritto, proprio all'opposto del Romagnosi che aveva distinto la morale dal diritto, e, ricollegandosi anche per questa parte a Kant. Ma la morale non trae origine dalla storia, bensì è anteriore alle leggi umane, è una legge di natura di origine divina; pertanto esiste un diritto naturale anteriore ad ogni legge positiva intesa quale prodotto storico.

Anche attraverso la filosofia del diritto il Rosmini rafforzava il suo ontologismo che già aveva avuto le sue espressioni più rigorose nei contributi del padre gesuita Luigi Taparelli e di Terenzio Mamiani. Ma l'ontologismo non ebbe che ripetitori, non pervenne ad un approfondimento, tant'è che l'hegelismo, in modo precipuo come filosofia della storia, e il positivismo, dapprima sulle orme di Comte e poi degli evoluzionisti, costituì il terreno di discussione e di approfondimento della filosofia del diritto in Italia: ad una esigenza speculativa si contrapponeva e si affermava un'esigenza storicistica ed una positiva.

L'ontologismo del Rosmini culmina nella dottrina dello Stato, considerando quale suo presupposto la legge divina, anteriore ad esso, e quale fondamento la legge umana-sociale, attraverso la quale lo Stato si costruisce. La Chiesa, però, resta concretamente la guida dello Stato. È il grande sogno neo-guelfo! Il Gioberti rivedrà questo suo sogno nel *Rinnovamento morale e civile degli italiani*. Il Rosmini no; neppure dopo il fallimento del 1848-49.

Il Rosmini non ha tenuto in alcun conto il senso della libertà e dell'individualismo che da Tomasio era andato via via elaborandosi attraverso la rivoluzione francese, Kant, l'idealismo tedesco e le prime costruzioni positiviste che, nella filosofia del diritto, si ricollegavano alla scuola storica del Savigny.

Quando, nella *Filosofia della politica,* si pone concretamente il problema del costituirsi e dello svolgersi della società, egli pensa a due grandi forze operanti all'interno della società: *la ragione pratica delle masse e la*

ragione speculativa degli individui. E, pensa alla prima come ad un istinto sociale che guida le masse ad operare per un vantaggio immediato, mentre alla seconda pensa come alla forza dirigente della società, tendente a conservare la società stessa. La *Filosofia della politica* è del 1839, quando la rivoluzione industriale ha già mostrato quali siano i termini del contrasto delle forze che operano nella società. Il Rosmini non ha visto chiaro; ha considerato la conformazione tipicamente agraria della società italiana, e perciò non ha capito la rivoluzione industriale né come questa avrebbe potuto operare nel nostro paese. Questo profondo convincimento da conservatore si accentua quando egli afferma che l'urto tra le due forze comunque non può risolversi che con il trionfo della *ragione speculativa* sulla *ragione pratica delle masse,* in quanto il fondamento cristiano di ogni società, la quale non è che un membro della grande società cristiana, trionfa sempre sulle masse. Era, d'altronde, la riconferma di quella incomprensione che il Rosmini aveva dimostrato nei confronti dello svolgimento della dottrina del diritto, la quale era giunta alla conclusione che anteriormente all'uomo non vi è alcun diritto, ché anzi il diritto positivo sorge coll'associazione degli individui. Né, più tardi, riuscirà a vedere e a comprendere come il moderno processo produttivo agirà sulle masse rozze ed ignoranti, a tal punto da dominare — se così si vuol dire — i loro istinti volti al conseguimento di un bene immediato, orientandole verso mete più lontane e più stabili. Ma addirittura non riuscirà a comprendere i suoi stessi principî educativi, vale a dire che, essendosi fatto propugnatore dell'educazione del popolo, non riuscirà a capire che codesta educazione opererà come forza guida, quindi, in un certo senso, liberatrice e moderatrice degli istinti; e non riuscirà a comprenderlo perché, come è stato rilevato dal De Sanctis, quella propugnata dal Rosmini non fu educazione virile, intesa cioè ad inserire il popolo nella costruzione e nella direzione dello stato unitario. E, alla vigilia della pubblicazione del *Manifesto dei Comunisti* egli farà un *Ragionamento sul comunismo e sul socialismo* (1847) nel quale parlerà di Owen, Fourier e Saint-Simon e dell'aspetto utopistico delle loro dottrine senza comprendere la sostanza di quegli scritti che rivelavano appunto gli aspetti nuovi e antagonistici della società, anche se le soluzioni prospettate vagavano nei cieli dell'utopia. Egli, insieme agli altri cattolici liberali, concepirà il socialismo e il comunismo come sviluppo del liberalismo elaborato su terreno naturalistico, e quindi contrario agli interessi ed alla natura dell'uomo così come sono concepiti dal cattolicesimo.

Su questa base egli sosterrà, come aveva già sostenuto Kant, l'uguaglianza dei diritti non già quella dei beni materiali. Ché, anzi, egli riconoscerà il diritto di proprietà e il diritto di libertà come i due pilastri della società. E dal diritto di proprietà trarrà in politica la conseguenza che solo chi possiede deve esercitare l'opera di direzione e di governo. Illudendosi che su questa base il diritto di libertà dei singoli avrebbe potuto mantenersi integro, senza alcuna usurpazione da parte di chi governa.

Il diritto di proprietà e di libertà fissano i limiti della legge positiva che tende a dare delle regole all'uomo che nella società non dà tutto se stesso. Il diritto extra-sociale fissa il limite così del potere assoluto come della democrazia « *giacché non differisce punto l'errore di quelli che vogliono dedurre tutte le leggi dalla volontà del capo della società,* a rege lex; *dall'errore di quelli che non vogliono riconoscere altra fonte delle leggi, se non la volontà popolare. Egli è necessario riconoscere troppo più alto che non sieno le volontà umane il fonte delle leggi obbligatorie per l'uomo, più alto anche di ogni umana società; un tal fonte non può esser che divino, non può essere che l'eterna ragione e Dio* » (*La società e il suo fine*). Tra l'autorità e la libertà, cioè tra la legge positiva e quella naturale sta la morale che deve porre l'equilibrio, quell'equilibrio che il Protestantesimo — secondo il Rosmini — ha infranto. In verità, questo giudizio s'attaglia più ad un gesuita che ad un cattolico liberale, ché sotto la ribellione alla Chiesa di Roma, il Protestantesimo ha significato qualcosa di più profondo per l'umanità che si affacciava alla conquista del mondo moderno, che non la rottura dell'equilibrio tra legge positiva e naturale.

Egli non vede altro fine della società che la virtù e la legge sociale come mezzo per acquisire la virtù. Egli, insomma, parla di una società spirituale che è molto più utopistica di quella vagheggiata dai socialisti utopistici, cioè, parla degli uomini, dei cittadini, ma non conosce gli uomini, i cittadini, non conosce le loro ansie e le loro aspirazioni quotidiane. Alla base di tutto il pensiero del Rosmini vi è forse un anelito di rinnovamento, anelito profondamente morale, ma fortemente contrastato non tanto dal suo sentimento religioso quanto dal fatto che il suo sentimento religioso urta contro gli interessi, contro la tradizione della Chiesa nella quale egli milita. La Chiesa rappresenta per il Rosmini non solo l'ostacolo, ma il limite al suo pensiero e alla sua azione; d'altronde, una ribellione più aperta, più decisa si sarebbe mossa sempre su un terreno impreparato, sul quale, non dimentichiamolo, la Controriforma e il sanfedismo avevano operato in profondità. Perciò egli è cattolico, apostolico romano, malgrado i suoi aneliti: gli manca la tempra dell'eretico.

È contro i liberali radicali che turbano le coscienze, è contro la Rivoluzione francese che ha rovesciato il principio della giustizia col criterio dell'utilità pubblica, non comprendendo nel modo più assoluto che proprio da Huss in poi lo sforzo del pensiero moderno è teso al senso di una giustizia più terrena e più umana e quindi meno ingiusta di quella chiamata divina. È contro i partiti che corrodono la società, perché traggono origine dalle passioni e non realizzano quindi mai la giustizia, non prevedendo che non molti anni dopo Leone XIII getterà le basi della Democrazia cristiana, e non comprendendo, soprattutto, che il grande moto unitario del paese, al quale pur egli aspirava, era nella sua intima forza un moto di partiti, cioè un'espressione di interessi ciascuno dei quali ha giocato un suo ruolo nel Risorgimento.

Ben poco resta ormai da aggiungere sul pensiero del Rosmini intorno alle Costituzioni, pensiero espresso nelle due opere principali, *Della naturale Costituzione della società civile* (1827) e *Della Costituzione secondo la giustizia sociale* (1848). Il concetto dominante è che le Costituzioni ispiratesi alla Rivoluzione francese portano con sé i germi della corruzione e, nel contempo, consentono il formarsi di situazioni rivoluzionarie. Questo tipo di Costituzioni, da un lato non tutela sufficientemente la libertà dei cittadini, dall'altro, priva la Chiesa della libertà, che il Rosmini definisce come la più preziosa per il popolo. Di fronte a questo tipo di Costituzioni il Rosmini ne progetta una nella quale il rapporto tra libertà e potere è direttamente proporzionale alla proprietà privata, sicché tale Costituzione elimina senz'altro la struttura repubblicana dello Stato, fa esercitare il potere dai detentori della ricchezza, elimina nei parlamenti la rappresentanza dei nullatenenti ai quali non spetta neppure il diritto di voto. Il Rosmini non vide, o non volle vedere, ciò che stava accadendo, nella prima metà dell'Ottocento, in Francia e in Inghilterra, ove si agitavano non solo i problemi dell'allargamento del suffragio ma anche i problemi sociali. Il Rosmini fu insensibile al problema dello Stato moderno perché fu insensibile ai problemi sociali; egli, forse, come molti altri italiani, accarezzò in cuor suo il sogno di un'Italia unita ma non diversa, forse, dall'Italia divisa in tanti piccoli stati; e che il torpore delle plebi contadine, il dominio dell'altare e del trono avessero continuato a configurare il volto di un'Italia arretrata ma che spavaldamente avrebbe ancora potuto parlare di un primato morale e civile degli italiani determinato dalla presenza della Chiesa e del Papato.

* * *

Si è detto impropriamente che in Italia non si delineò mai con una certa forza il problema della Riforma della Chiesa; ciò non risponde a verità; si deve piuttosto affermare che tale problema non diventò mai un problema di massa, poiché si restrinse a certi ambienti intellettuali i quali non riuscirono a portarlo fuori delle loro ristrette cerchie. Il fatto che la Riforma religiosa non sia divenuta un problema di massa e il fatto che gli ambienti intellettuali che l'affrontarono non potessero espanderla, è da ricercarsi nella situazione politica del nostro paese che aiutava in modo rilevante l'azione della Chiesa tesa a contenere e a reprimere anche il più modesto tentativo riformista. E, in verità, anche su questo terreno, il tentativo del Rosmini è assai timido rispetto a quello del Lambruschini, come esattamente osserva il Gambaro. Il libro *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa,* composto tra il 1832 e il 1833 ma pubblicato nel 1846, quando veniva eletto Papa Pio IX, non è che una timida se pur intelligente denuncia con la quale propone di rinnovare non già il corpo dottrinario della Chiesa, mà la sua struttura disciplinare e amministrativa. Divisione del popolo dal clero nel culto, scarsa educazione del clero, disunione dei vescovi dovuta al

desiderio di ricchezza e di interessi terreni, la nomina dei vescovi dipendente dal potere laico, i beni ecclesiastici asserviti al potere laico: queste le cinque piaghe.

Il Rosmini comprende a fondo che è scaduta l'autorità della Chiesa e del Papato e vuole, attraverso questa sua Riforma, riportare la Chiesa e il Papato, direi, alle loro origini. Egli pensa che un grande papato non possa esser tale senza una grande Italia, sicché la rigenerazione della Chiesa e del Papato è condizionata all'azione che essi sapranno svolgere per legare il popolo italiano alla Chiesa e al Papato, il quale, ristabilendo l'antica relazione tra popolo e clero, potrà essere una leva per l'indipendenza e l'unità d'Italia, e potrà così determinare la formazione di uno Stato teocratico, lontano dai pericoli intimi contenuti nella rivoluzione liberale.

Il programma del Rosmini è quello del Campanella, l'uno e l'altro seriamente contrastati dai Gesuiti che, fin dal Concilio di Trento, dicevano al popolo che per essere liberi e indipendenti si doveva essere e sentirsi cattolici e non già italiani. I limiti della Riforma propugnata dal Rosmini stanno nel fatto che egli si rivolge al papato e al clero, come la maggior parte dei riformatori italiani avevano fatto nel passato, e non si rivolge al popolo. Egli dice al Papa e al clero di indirizzarsi al popolo, perché il contatto con questo consentirà al clero di riconquistare la propria influenza sul popolo, sulla società, sulla cultura, sulla scienza.

Si accentua e si chiarisce ancor meglio in quest'opera tutto il suo pensiero politico: potremmo dire col De Sanctis che il popolo costituisce la base liberale per realizzare un fine oligarchico a favore del papato e del clero. Infatti, il popolo è pressoché privo di diritti e non gli resta che approvare la nomina del vescovo e le relazioni provinciali, ma non partecipa direttamente all'amministrazione della Chiesa, come non partecipa — secondo il Rosmini — neppure a quella dello Stato. La democrazia, se così si può chiamare, diventa un mezzo per affermare l'autorità e l'indipendenza del Papa, così nello Stato la democrazia (ma quale?) deve essere un mezzo per affermare il potere oligarchico del sovrano che è un unto del Signore. E giungeva per questa via a proclamare — nel senso del Montalembert — la separazione della Chiesa dallo Stato, tanto avversata da Pio IX, separazione che era poi più di forma che di sostanza.

* * *

Rileggere e rimeditare il Rosmini è importante; in tal modo si è in grado di documentare l'immobilità del suo pensiero, filosofico, politico, giuridico, religioso, anche dopo il 1848-49, quando i fatti avevano dimostrato l'arretratezza del suo stesso pensiero e quindi la sua scarsa efficacia storica, e non solo sul terreno politico, ma anche su quello filosofico. È importante rimeditare sull'opera del Rosmini, anche perché essa possa essere rivalutata nella storia del nostro paese, non già secondo gli schemi tradizionali, ma

considerandola come espressione di un esponente del cattolicesimo che piega alle esigenze della Chiesa il problema risorgimentale d'Italia. Forse, sulla base di questa rivalutazione è spiegabile l'attualità che il pensiero e l'opera del roveretano acquistano nel mondo cattolico in genere, nella Chiesa e nella Democrazia cristiana in particolare. Ma proprio da questa posizione deriva l'impegno per lo storico futuro di non far coincidere la storia d'Italia con la storia della Chiesa, anzi, di distinguere la storia dell'una dalla storia dell'altra. Giacché questo sforzo teso a far coincidere la storia d'Italia con quella della Chiesa è sforzo politico che spiega l'attualità del Rosmini, ma distrugge il significato autentico del Risorgimento italiano.

Di fronte a questo tentativo non si può restare indifferenti ed è necessario contrastarlo, giacché la storia non si può spiegare alla maniera di Don Sturzo: « Così si conciliano.... la *Graves de Communi* di Leone XIII con l'allocuzione sulla Democrazia di Pio XII », in merito all'estensione del voto alle donne dall'uno concesso, dall'altro negato. No. La storia ha profonde motivazioni ideali che non possono esser trasformate in strumenti per il proprio tornaconto, cioè, per il tornaconto della propria fazione. Ma soprattutto la storia ci deve indicare le tappe del progresso che costituiscono il filone della tradizione pur nei contrasti con le forze conservatrici che a questo progresso si oppongono.

Lo spiritualismo del Rosmini, questa tendenza speculativa perseguita anche dai non ecclesiastici e rivissuta oggi fuori e dentro gli ambienti cattolici, non può, in coscienza, esprimere il diretto rapporto tra cultura e politica, tra cultura e società, giacché lo spiritualismo è comunque una filosofia per i filosofi che elude quelli che sono i problemi stessi della filosofia, vale a dire il problema della vita e della realtà e delle genti.

BRUNO WIDMAR

SAGGIO TESTUALE DEL ROMANZO DI ACHILLE TAZIO *

Il papiro ossirinchita 1250 (*Π*), pubblicato nel 1914, tramanda un ampio passo del secondo libro di Achille Tazio sugli amori di Leucippe e Clitofonte. Il romanzo è della fine del secondo secolo d. Cr., *Π* della fine del terzo, e gli integrali codici bizantini sono dell'XI-XIV secolo. Il testo superstite di *Π* inizia verso la fine del cap. 7, termina verso la fine del cap. 9, e rispetto ai codici presenta una notevole variante strutturale: un certo lungo brano sulla festa e sul cratere di Dioniso, che nei codici è il pezzo forte del banchetto descritto nei capp. 2 e 3, in *Π* compare con due lievissime novità nel successivo banchetto del cap. 9. Insomma, l'unico banchetto che ci è dato di leggere nel frammento papiraceo comprende una grande porzione di un pranzo da poco consumato nella narrazione integrale.

Antichità di *Π*, posteriore di un solo secolo alla pubblicazione del romanzo, sembianza di originarietà del suo diverso intreccio, e dall'altra parte una contraddizione fra la fine del I e l'inizio del II libro e certi difetti lamentati (ma a torto) nello svolgimento del primo banchetto nei codici, hanno fatto facilmente optare sin dal 1914 per la versione papiracea. Pertanto, senza saggiare nemmeno la coerenza interna ed esterna della pur circoscritta testimonianza di *Π* e senza nemmeno ricercare in tutto il resto del romanzo elementi obiettivi per il vaglio delle due tradizioni, papirologi e filologi hanno concluso: l'Achille dei codici, l'antico *Π* lo rivela, è un Achille profondamente alterato e interpolato; oppure: in tempo antico circolarono subito due redazioni materialmente equivalenti, ma distinte, del romanzo, una più naturale e più armonica (rappresentataci da *Π*), una più ricca di difficoltà (quella a noi consegnata dai codici), ma non si è in grado di apprezzare quale sia la genuina e quale quella volgarizzata[1].

Tanto autorevole e pesante sospetto si è addensato in quarant'anni sui codici, che perfino i manuali letterari mettono in guardia non solo dal ro-

---

* Si pubblica qua, con qualche differenza, una Nota presentata da Luigi Castiglioni per i « Rendiconti morali dell'Accademia dei Lincei », 1955, fasc. 5-6.

[1] Il testo dei codici è stato giudicato inferiore dagli editori del papiro ossirinchita Grenfell e Hunt (1914), da A. Calderini (1915), F. Garin (1919), A. Vogliano (1938, il papiro come « una tela su cui Achille Tazio ritessé il suo romanzo » nel IV-V secolo!) e da A. Colonna (1940, ipotesi delle due antiche redazioni del romanzo). Solo H. Doerrie (1935) ritenne originario il testo dei codici come più efficace nella progressione del racconto amoroso (mentre il Colonna, rovesciandone la fragile argomentazione, lo giudicava meno efficace), spiegando, ma senza nulla spiegare, che il papiro alterò l'ordine col semplice scopo di trasferire da un pranzo all'altro il lungo brano sulla festa e sul cratere di Dioniso: quindi due redazioni materialmente equivalenti. – Di Achille Tazio non si ha una moderna edizione critica: la meno insoddisfacente è quella di F. Iacobs (Lipsia, 1821), l'unica in commercio quella di S. Gaselee (Londra, Loeb, 1917).

manzo « allungato » di Leucippe e Clitofonte, ma anche dal testo di altri romanzi greci d'amore: ad essi, così poco fortunati nel XX secolo, è toccata anche questa sfortuna.

Ma ecco il passo discusso, con le parti che lo precedono e che lo seguono:

Fine del I libro (*cap. 19*): Clitofonte (con Satiro) e Leucippe (con Clio) sono in giardino. Clitofonte ha finito di raccontare a Satiro alcune favole amorose. Leucippe « poco dopo (*μετὰ μικρόν*) se ne andò, ché la chiamava l'ora della cetra.... Ed io e Satiro ci congratulavamo: io per le mie favole, ed egli per avermene offerto il pretesto (*τὰς ἀφορμὰς παρέσχεν*). [E poco dopo era ora di pranzo, e di nuovo banchettavamo disposti alla stessa maniera] » ([*καὶ μετὰ μικρὸν τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν καὶ πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν*]).

II 1: « Congratulandoci a vicenda ci dirigevamo verso la stanza della ragazza, come per ascoltare il suo canto, ché io non riuscivo a star lontano da lei neanche per un poco ». Leucippe, dopo aver cantato sulla cetra qualcosa di Omero, passa a cantare la bellezza della rosa, e a Clitofonte sembra di vedere una rosa sulle labbra di lei.

2: « Aveva appena finito con la cetra, e di nuovo era ora di pranzo. Era il giorno della festa di Dioniso vendemmiatore: i Tirii ritengono Dioniso uno dei loro dèi.... e raccontano il mito che dette origine alla festa » (*Καὶ ἄρτι ἐπέπαυτο τῶν κιθαρισμάτων καὶ πάλιν τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν. ἦν γὰρ ἑορτὴ προτρυγαίου Διονύσου τότε· τὸν γὰρ Διόννυσον Τύριοι νομίζουσιν ἑαυτῶν.... καὶ τῆς ἑορτῆς διηγοῦνται πατέρα μῦθον*). Dioniso e il vino (il mito occupa una ventina di righi). « Così il vino venne agli uomini, come raccontano i Tirii; (*3*) e in quel giorno celebrano la festa di quel dio ».

« Per ambizione mio padre preparò ogni cosa per il pranzo in maniera magnifica e in particolare apprestò un cratere sacro al dio, secondo soltanto a quello di Glauco di Chio (*Φιλοτιμούμενος οὖν ὁ πατὴρ τά τε ἄλλα παρασκευάσας εἰς τὸ δεῖπνον ἔτυχε πολυτελέστερα καὶ κρατῆρα παρεθήκατο ἱερὸν τοῦ θεοῦ, μετὰ τὸν Γλαύκου τοῦ Χίου δεύτερον*). Era tutto di cristallo lavorato: intorno lo coronavano viti che nascevano dallo stesso cratere, e grappoli pendevano d'ogni parte: grappoli acerbi fin tanto che il cratere è vuoto, ma se ci versi il vino, a poco a poco il grappolo matura e l'agresta diventa uva. Dioniso è scolpito vicino ai grappoli per coltivare la vite » (*Διόνυσος δὲ ἐντετύπωται τῶν βοτρύων πλήσιον, ἵνα τὴν ἄμπελον* **γεωργῇ**).

« Andando avanti col bere, io la guardavo ormai anche con audacissime occhiate» (*τοῦ δὲ πότου προϊόντος ἤδη καὶ ἀναισχύντως ἐς αὐτὴν ἑώρων*). Eros e Dioniso, dèi violenti ambedue, occupando l'anima eccitano all'impudicizia, e l'uno la brucia con il suo fuoco, e l'altro reca il vino come stimolante, ché il vino è alimento dell'amore. E anche lei già osava guardarmi con un certo interesse. E così facemmo per dieci giorni (*καὶ ταῦτα μὲν ἡμῖν ἡμερῶν ἐπράττετο δέκα*), e fuori che sguardi nient'altro aggiungemmo né osammo ».

4: « Io racconto tutto a Satiro e lo pregavo di aiutarmi ». Satiro consiglia Clitofonte di non limitarsi a guardare Leucippe, ma di essere più

audace. (*5, 6, 7 1-6*) Clitofonte e Leucippe s'incontrano casualmente, e Clitofonte finge di venir punto da un'ape sulle labbra (il giorno prima, verso il mezzodì, quando Leucippe suonava la cetra, un'ape aveva morso l'ancella ad una mano, e Leucippe bisbigliando alcune parole magiche sulla parte dolente aveva guarito la puntura). Mentre Leucippe gli sfiora le labbra, egli la bacia di sorpresa, e la prega di dire ancora le parole magiche: (*7 7*) «' ti prego (***δέομαι***), incantami ancora, non finir così presto l'incantamento, non inacerbire di nuovo la ferita'. E mentre così dicevo, la stringevo più forte e la baciavo più liberamente. E lei lasciava fare, naturalmente resistendo. (*8*) In quella vedemmo venire l'ancella, e così ci separammo: io contro voglia e afflitto, lei non so come ». Brevi riflessioni di Clitofonte sul bacio, concluse da « allora per la prima volta imparai che nulla gareggia col bacio amoroso » (***ἐρωτικῷ***).

9: « Quando fu ora di pranzo, di nuovo banchettavamo disposti alla stessa maniera. E Satiro, versandoci il vino, combina un giuoco amoroso (*Ἐπειδὴ δὲ τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν, πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν.* ***ὠνοχόει*** *δὲ ὁ Σάτυρος ἡμῖν καὶ τι ποιεῖ ἐρωτικόν*). Scambia i bicchieri, e passa il mio alla fanciulla e quello di lei a me, versa e mesce ad ambedue e ce li porge. Io osservai il punto del bicchiere ove la fanciulla aveva poggiato le labbra, e bevevo ponendoci le mie, e così le inviavo un bacio e insieme baciavo il bicchiere. Come lei vide, capì che baciavo le sue labbra (*συνῆκεν ὅτι* ***τοῦ***), la loro ombra. E Satiro raccoglieva i bicchieri e di nuovo ce li scambiava. Allora notai che la fanciulla mi imitava e beveva alla stessa maniera, e ancor più io gioivo. E ciò avvenne una terza e una quarta volta, e per tutto il resto del giorno (*τὸ λοιπὸν τῆς ἡμέρας*) bevemmo i nostri baci ».

10: « Dopo il pranzo » (*Μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον*) Satiro consiglia Clitofonte ad agire subito, approfittando della consueta passeggiatina che Leucippe farà prima di recarsi a dormire. Clitofonte, « aspettato il momento in cui la maggior parte della luce del sole veniva a mancare » (*ἐπιτηρήσας οὖν ὅτε τὸ πολὺ τῆς αὐγῆς ἐμαραίνετο*), avvicina Leucippe, l'abbraccia e la bacia. Ma la coppia, messa in allarme, si deve subito separare. Leucippe si ritira nella propria camera e Clitofonte nella sua. (*11*) Alcuni giorni dopo il padre di Clitofonte etc.

7 [*καὶ ~ συνεπίνομεν*] Iacobs 16 *καὶ ~ τῶν κιθαρισμάτων* om. VZ 46 *δέομαι* incipit II, quae post *ἐρωτικῷ* (52) tradit *ἑσπέρας δὲ γενομένης πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν· ἦν γὰρ ἑορτή ~ γεωργῇ* (16-30). *ἐπειδὴ δὲ τοῦ πότου καιρὸς ἦν ὠνοχόει ἡμῖν ὁ Σάτυρος καὶ ~ ὅτι τοῦ* (55-60)

* * *

Le due tradizioni. Per prima quella dei codici, a iniziare dal cap. 2 del secondo libro:

Leucippe ha finito di suonare la cetra, « e di nuovo era ora di pranzo ». « Di nuovo », perché in I 5, dopo l'arrivo di Leucippe e della madre da Bisanzio, si ha già una volta un pranzo: l'unico pranzo menzionato e descritto

nel primo libro (« mio padre fa preparare il pranzo, e quando venne l'ora banchettavamo disposti a tavola due per parte », *ὁ πατὴρ.... εὐτρεπίζει δεῖπνον. καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν, συνεπίνομεν κατὰ δύο τὰς κλίνας διαλαχόντες*). Questa volta si menziona e si descrive il pranzo perché è la festa di Dioniso, e Dioniso è dio particolarmente venerato dai Tirii. Per ambizione il padre di Clitofonte « preparò ogni cosa per il pranzo in maniera magnifica e in particolare apprestò un cratere sacro al dio ». Il cratere è pieno di vino. Dioniso è scolpito sul cratere. « Andando avanti col bere » (*τοῦ δὲ πότου προϊόντος*: identica espressione in VIII 4, 2, ove non si è detto esplicitamente in precedenza che i convitati si erano messi a bere), Clitofonte guarda la ragazza « ormai anche con audacissime occhiate ». Infatti al primo banchetto egli aveva divorato la ragazza con gli occhi, ma dissimulando gli sguardi (I 5, 3), e il giorno dopo, passeggiando con un libro in mano, l'aveva sempre guardata furtivamente (I 6, 6); prima del pranzo altri sguardi discreti nel giardino (I 19, 1). Ma adesso Eros e Dioniso si erano alleati: il vino alimenta l'amore. Ormai anche Leucippe osava guardare Clitofonte con una certa curiosità. E per dieci giorni, tutte le volte che s'incontravano, i due non facevano altro che guardarsi (per una notazione simile, che vuole estendere nel tempo la pena amorosa, cfr. I 6, 6). Un giorno Clitofonte si reca da Satiro per chieder consiglio, e dopo il colloquio incontra e bacia Leucippe; ma tosto i due si separano. « Quando fu ora di pranzo, di nuovo banchettavamo disposti alla stessa maniera »; cioè i due s'incontrano più tardi a pranzo, disponendosi a tavola come nel primo pranzo (I 5, 1 *cit.*; nel primo pranzo del secondo libro nessun cenno del genere, ma semplicemente « di nuovo era ora di pranzo »), mangiano e bevono. Satiro versa il vino e combina il giuoco dei baci sul bicchiere: « e ciò avvenne una terza e una quarta volta, e per tutto il resto del giorno bevemmo i nostri baci ». Consigliato da Satiro, « dopo il pranzo », quando Leucippe si appresta ad andare a dormire, Clitofonte « aspetta il momento in cui la maggior parte della luce del sole veniva a mancare » e avvicina la ragazza.

Questo il racconto nei codici. L'esposizione è quanto mai coerente, ed è efficace. Il secondo libro comincia con la festa di Dioniso, ed è Dioniso (scolpito sul cratere) che alleandosi a Eros mette finalmente in contatto gli sguardi dei due. Il primo libro si era aperto sotto il segno di Eros (ogni libro del romanzo di Achille, fuorché il VII, presenta nei primi capitoli un qualche omaggio a una divinità).

Vediamo ora il lungo frammento papiraceo, il quale inizia con *δέομαι* (rigo 46 del nostro testo), prosegue fino a *ἐρωτικῷ* (rigo 52), indi reca *ἑσπέρας δὲ γενομένης* (novità) *πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν* (rigo 55) · *ἦν γὰρ ἑορτὴ~γεωργῆ* (righi 16-30) . *ἐπειδὴ δὲ τοῦ πότου καιρὸς ἦν* (novità) *ᾠνοχόει ἡμῖν ὁ Σάτυρος καὶ ~ συνῆκεν ὅτι τοῦ* (righi 55-60):

Ad apertura del frammento Clitofonte implora Leucippe di baciarlo ancora. I due si separano. « V e n u t a l a s e r a , di nuovo banchettavamo disposti alla stessa maniera ». Era la festa di Dioniso, ecc. Il padre « preparò

ogni cosa per il pranzo in maniera magnifica e in particolare apprestò un cratere sacro al dio ». Il cratere è pieno di vino. Dioniso è scolpito sul cratere. « Quando venne ora di bere », Satiro combina il giuoco dei baci sul bicchiere. E il frammento finisce.

In *Π*, oltre la variante strutturale, si notano altre singolarità:

i) *ἑσπέρας δὲ γενομένης.... συνεπίνομεν.* A che ora si va a tavola in Achille Tazio per il pasto principale (*δεῖπνον*)? Sempre prima di sera, in ogni occasione: dopo il pranzo cala la sera, e si va a dormire (cfr. I 5 sg., III 14, V 13 sg., V 15, V 18 sgg., V 23 sgg., VIII 7, VIII 15 sgg.). Con la espressione *ἑσπέρας γενομένης* Achille manda i suoi personaggi a letto, non a tavola.

ii) *πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν.* Dopo tale azione imperfettiva abbastanza compromettente (« mangiavamo e bevevamo ») si dice che il padre « preparò » (*παρασκευάσας ἔτυχε*) un pranzo sontuoso e « apprestò » (*παρηθήκατο*) un cratere sacro al dio. L'incoerenza temporale e stilistica, anche se non è da sopravalutare, è disturbante (nei codici quei due aoristi vengono dopo la diversa e vaghissima espressione « era ora di pranzo », *τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν*).

iii) *ἐπειδὴ δὲ τοῦ πότου καιρὸς ἦν*, « quando venne ora di bere ». Tale precisazione non solo è in contrasto con *συνεπίνομεν*, « mangiavamo e bevevamo », ma anche con la consuetudine di Achille di non distinguere mai un *καιρὸς τοῦ πότου*, ché Achille, come altri scrittori, identifica *δεῖπνον* con *συμπόσιον*. E poi siamo o non siamo, secondo la tradizione di *Π*, alla festa di Dioniso? E si aspetta tanto a bere, proprio alla festa di Dioniso? E pensare che sul tavolo c'era un cratere pieno di vino.

Come si vede, *Π* è in contrasto non solo con gli usi di Achille Tazio, ma è in se stesso incoerente e contraddittorio.

Π ha manipolato il testo originario del romanzo.

La manipolazione è provata tacitamente da altri fatti. *Π*, dopo il punto in cui finisce, non avrebbe potuto dire che Clitofonte e Leucippe seguitarono a scambiarsi i bicchieri « per il resto del giorno » (*τὸ λοιπὸν τῆς ἡμέρας*) e che « dopo il pranzo » (cioè dopo questo lungo giuoco amoroso) Clitofonte « aspettò il momento in cui la maggior parte della luce del sole veniva a mancare ». Per *Π* infatti era già sera da un bel pezzo, e il sole quindi era calato. Se *Π* non voleva cadere in questa forte incongruenza, doveva di nuovo manipolare il testo originario, forse operando un taglio.

E ancora: dato che *Π* ha utilizzato tutto il lungo brano *ἦν γὰρ ἑορτὴ* ~ *γεωργῇ* per il « secondo » pranzo, *Π* avrà soppresso i residui del primo pranzo. Altrimenti non c'era nessun motivo di spogliare il primo pranzo di quel brano essenzialmente descrittivo.

È quindi molto probabile che *Π manipoli il testo originario con lo scopo di abbreviarlo.*

Tuttavia le parti a noi note di *Π* sono testualmente piene, non sono condensate, riassunte. Ma *Π* abbrevierà a colpi di forbice, cucendo i passi scelti con delle suture alla buona. Un romanzo come quello di Achille – così lento,

perché pieno di pause, di digressioni, di d o p p i o n i – si presta ottimamente a un'operazione del genere: non c'è bisogno di condensarlo, bastano alcuni buoni colpi di forbice, alcune trasposizioni e delle suture di fortuna. E naturalmente il manipolatore si scopre soprattutto nelle suture: si noti la doppia sutura *ἐσπέρας δὲ γενομένης* (formula frequentissima in Achille, ma non per introdurre pranzi) *πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν* (= II 9, 1), e poi *ἐπειδὴ δὲ τοῦ πότου καιρὸς ἦν* (cfr. II 9, 1 *ἐπειδὴ δὲ τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν*), ove la novità del manipolatore, *τοῦ πότου* (reminiscenza di *τοῦ πότου* di II 3, 3?), è in contraddizione con quel che precede.

Un testo, quello rappresentato da *Π*, confezionato per il gran pubblico da una cerchia non dotta: anche molte trivialità e interpolazioni verbali di *Π*, e a così breve distanza dalla pubblicazione del romanzo, indicano l'ambiente, commerciale, in cui tosto sorse l'edizione abbreviata ovvero l'antologia di passi scelti collegati dei fortunati amori di Leucippe e Clitofonte.

Di quegli amori dovremmo oggi esser certi di leggere nei codici medievali il testo integrale originario.

* * *

Il periodo alla fine del primo libro (rigo 7 del nostro testo). Se lo si accetta per buono, già per il sol fatto che Achille sviluppa sempre i pochi pranzi di cui dà notizia si deve rinunciare al cap. 1 del libro II e al primo rigo del cap. 2, cioè a un brano intrinsecamente insospettabile e che si conviene benissimo allo stile dello scrittore[1]. E poi quale sarebbe lo scopo di una tale interpolazione?

Se espungiamo quel *καὶ μετὰ μικρὸν τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν καὶ πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν*, tutto è normale. Ma perché quel periodo si trova lì così sconvenientemente? Un'ipotesi: quel periodo potrebbe provenire dalla redazione abbreviata di *Π*, che doveva sopprimere i capitoli 1, 2, 3. Quel periodo non è un'interpolazione, è una sutura: *μετὰ μικρόν* riprende il *μετὰ μικρόν* di pochi righi prima (e questa ripresa fu possibile proprio perché in *Π* almeno il pezzo finale *μετὰ μικρὸν~παρέσχεν*, righi 3-5, era forse soppresso), *τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν* par desunto da II 2, 1 (da un capitolo presumibilmente soppresso in *Π*), mentre *πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν* tornerà in seguito tanto nel testo dei codici che in *Π*. Si ha l'impressione che il redattore abbia utilizzato e coordinato alla buona due proposizioni, di quelle che Achille invece usa subordinare (cfr. I 5, 1 *καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν, συνεπίνομεν*, II 9, 1 *cit. ἐπειδὴ δὲ τοῦ δείπνου καιρὸς ἦν, πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν*).

Quella sutura, annotata diligentemente da un antico editore alla fine del I libro, entrò a far parte del testo completo del romanzo. La tradizione abbreviata avrebbe così interferito nella tradizione dell'originale.

CARLO FERDINANDO RUSSO

[1] L'omissione nei soli codici VZ di *καὶ ~ τῶν κιθαρισμάτων* (rigo 16 del nostro testo), elefante di battaglia dei nemici del cap. 1, sarà semplicemente dovuta a comunissime cause meccaniche: dal primo *καί* il copista saltò al secondo *καί*. Una mano più recente ha supplito nel codice V le parole omesse.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE

(Polizzi Generosa, 12 novembre 1882 - Firenze, 4 dicembre 1952)

Borgese ambiva ad esser considerato un maestro: fra i così detti « giornalisti » (la punta di dispregio con cui il Croce era solito adoperare codesta definizione era diretta a lui principalmente) ebbe infatti maggior prestigio e un senso segreto del proprio lavoro. Ma l'opera tutta e il nome stesso difettarono di quegl'intimi richiami che distinguono l'esempio originale dei « maestri ».

Anche quando la lontananza poté staccarne più netta la figura — ma intanto la fama diminuiva e i suoi libri venivano messi da parte, quasi per una rivincita sulla prepotenza dell'ingegno — nulla di positivo emerse in rapporto a quella ambizione. E scolari ed amici, specie degli ultimi anni, volendo cogliere in lui qualche tratto di una qualità così austera, han dovuto richiamarsi alla sua persona e al fascino di una conversazione che continuava il fervore persuasivo della cattedra.

È però da riconoscere che il suo nome è almeno legato ai suoi libri come ad epoche fondamentali della cultura e a reazioni o a ricerche particolari. Spirito inquieto anche nell'età ultima, il Borgese ebbe della sua giovinezza e dei suoi primi scritti un'opinione che, in verità, è difficile contraddire; e se l'insegnamento del Croce ebbe tanta forza da compromettere ogni successo altrui o l'intenzione di contrapporglisi, le sue idee giovanili continuarono lo stesso a lievitare ovunque (il Borgese direbbe: negli stessi giudizi del Croce).

Oggi la sua opera si è come appartata, lontana da noi: e in compenso, l'impronta giornalistica si vela di una più austera compostezza. Anche quei suoi primi scritti, di così forte e suggestivo calore, sembrano oggi emanare una sorta di evocazione, come di memorie filologiche. A mano a mano ch'essi venivano riesumati (fra il 1920 e il 1933), anche i caratteri veramente straordinari della giovinezza dell'autore cominciarono a confondersi e a disfarsi nella retorica.

Con un gusto quasi dannunziano del vanto e del ricordo il Borgese ha spesso rievocata la sua opera, spingendola da quella specie di ombra in cui poteva cadere e attribuendo alle sue date giovanili un'importanza non soltanto allegorica. Erano le stesse date dell'attività dei maestri del Novecento, fra le ultime edizioni di *Myricae* (1903-'5) e la prima dei *Canti di Castelvecchio* (1903); fra le opere maggiori del D'Annunzio (1902-'4) e la raccolta

in volume dei *Conviviali* (1905), mentre l'*Estetica* e la rivista « La critica » iniziavano la riforma filosofica della storiografia letteraria e le tendenze mistiche e pragmatiche del « Leonardo » (1903-'7) insinuavano nel vecchio razionalismo un che di fantastico che penetrava anche nella poesia. (Ma già nel Carducci delle seconde e terze *Odi barbare* e di *Rime e Ritmi,* su toni arcaici se ne avvertivano le prime cadenze).

Non si tratta d'incontri occasionali: quei nomi dovevano poi rappresentare gran parte del lavoro del critico ed orientarne qualche aspirazione di scrittore. Nessuno dei nostri critici seppe meglio rivivere il rigoglio di cultura e l'irrequietezza spirituale dei primi anni del secolo: lo stesso Cecchi, più inquieto e moderno nell'espressione ma incurioso di problemi teorici, o almeno attento a non farli trasparire, sembrò equilibrare un suo romanticismo un po' esotico, figurativo e immaginoso, nel ricordo di maestri « regolari ».

Anche il Borgese era stato scolaro del Vitelli (« Da lui, come forse da nessuno mai più, ebbi l'impressione di ciò che sia il perfetto possesso di una pagina poetica », *Corriere della sera,* 26 luglio 1929); ma chi lo avverte? In realtà, come in ogni altro scritto posteriore al '20 (l'anno, per Borgese, più fortemente « autobiografico »), codesto ricordo del Vitelli si accentua in segreto di una specie di ritorsione verso il Croce. Ma chi rilegga, dopo cinquanta anni esatti, la lunga recensione ad un libro del Valgimigli, *La trilogia di Prometeo,* vi troverà più Croce che Vitelli; più ambizione di concetti storiografici e una conoscenza dell'antico in senso spiritualistico, che i riflessi anche morali di un metodo in sommo grado perfetto e distaccato. L'atteggiamento del critico è già fuori (e siamo appena al '905) di quel ricordo. Forse l'indole stessa del Borgese, impaziente nelle sue aspirazioni dottrinarie e come insoddisfatta di ogni cosa che non fosse una iniziativa sua propria, rende ancor più incerta la possibilità di una rappresentazione schietta e continua di quella scuola che in fondo era stata di « impercettibili accostamenti » alla poesia (così il De Robertis in un « foglietto » degli *Scrittori del Novecento;* così, con altre parole, il Cecchi ed il Serra).

L'incontro del Borgese con la Firenze letteraria dei primi anni del Novecento fu singolare anche per questo: per il contrasto fra una « scelta » scolastica tutta orientata verso l'erudizione e la filologia pura ed i presentimenti di una più larga filosofia, resi già inquieti e come sollecitati dalle tendenze delle « libere società » di giovani. Non basta però aver rievocato l'ambiente di questa Firenze per potersi attribuire origini spirituali così suggestive.

Più che un piccolo *Sturm und Drang,* il « Leonardo » fu per il Borgese (usiamo una definizione del Croce, sperduta in fondo alla pagina 141 della « Critica » 1909) un « istituto educativo » non diverso dall'Istituto dei suoi studi ufficiali.

Insomma, le sue più sicure esperienze furono di una formazione stretta ai libri (a libri di « idee » più che alla pratica di vecchi scrittori), rigida nelle

prime applicazioni; tanto che la *Storia della critica romantica in Italia* (1903), col carattere stesso delle pagine misurate secondo un concetto di precisione e di ordine e stilisticamente esemplate sui testi più ortodossi della scuola storica (con inflessioni addirittura antiquate), contraddice ai tentativi romantici del « Leonardo » (« l'organo, veramente, del romanticismo, che era mancato all'Italia », Prezzolini, *Il Sarto spirituale,* 1907).

Il Russo riconobbe al libro del Borgese il merito di « uscire dalle solite trattazioni erudite » degli universitari; e codesto è forse il punto giusto in cui poter conciliare tutti i giudizi. Secondo noi la *Storia della critica romantica* non può essere in alcun modo inserita in una bibliografia ideale della rivista fiorentina: nella quale trovano meglio posto le « prose morali » raccolte nel '22 con altre di critica letteraria, sotto il titolo esoterico ed allusivo di *Risurrezioni.* Scritte fra il '904 e il '5 con qualche intenzione di arte e di ricerca, non superano una certa ristrettezza di mezzi e un accento un po' arido comune agli « itinerari spirituali » di quegli anni non ancora penetrati dall'esperienza anche stilistica del nuovo idealismo.

Noi qui ricordiamo quelle prose soltanto per incidere in qualche modo sulla personalità del Borgese un segno o una traccia di quell'inquietudine filosofica ch'egli interpretava come un arricchimento o l'origine del suo primo libro. E però, si ripete, il tono medio della *Storia* è di una tradizione più discreta. Si sa che il libro fu materialmente scritto a Palermo, in mezzo ad una fervida cultura di eruditi e di ricercatori cui dava unità e senso poetico l'opera di Giuseppe Pitré; e non farà forse meraviglia (erano tante del resto le risorse del suo ingegno) che il Borgese fosse appunto collaboratore — sebbene occasionale — dell'« Archivio per lo studio delle tradizioni popolari », con un saggio di folklore comparato: *Giganti e serpenti* (voll. XX, 1901; XXI, 1902 e XXII, 1903). Era stato inoltre scolaro del Cesareo all'Università nell'anno 1899-1900: proprio l'anno innanzi il Cesareo aveva tenuta la sua prima lezione *Il metodo,* ispirata in gran parte ai concetti del De Sanctis di autonomia della critica e di spiritualità del fatto artistico; e dove il nome stesso del De Sanctis, con qualche equivoco dovuto a infiltrazioni positivistiche di uno speciale desanctisianesimo alla Graf, era rievocato come l'iniziatore della nuova critica (*Conversazioni letterarie,* Giannotta, 1899).

Più che ragioni ideali d'indubbia suggestione per il clima spirituale in cui il Borgese venne a trovarsi vivendo a contatto con il « Leonardo », un più ristretto e familiare sentimento accompagna dunque la formazione della *Storia.*

Il libro è però notevole per l'applicazione che vi si fa delle prime esperienze crociane: accanto agli incitamenti che potevano provenirgli giorno per giorno dal lavoro prossimo del Mazzoni intorno all'Ottocento, vi era nel Borgese una tal quale predisposizione allo studio dei fondamenti filosofici, rafforzata dalla conoscenza dei saggi storici del Croce e del Gentile.

Il Borgese, circa vent'anni dopo, soverchiandone le conseguenze logiche, ha voluto, nella *Nuova Prefazione,* trasformare la *Storia* in una specie di

manifesto del così detto « ritorno al De Sanctis »: come se Croce non fosse stato. In realtà, intorno al '20, quando l'autore scriveva la *Nuova prefazione,* si avvertiva quasi ovunque un'avversione nuova al metodo del Croce, o forse un distacco più convinto. Non erano soltanto l'indifferenza della « Ronda » o qualche suo accenno sconveniente (o il « basso crocianesimo »): era tutto uno stato d'animo diverso: si rinnovava la vecchia accusa del tempo della « Voce », di uno scarso senso della poesia nel Croce e di un'idea troppo semplice dell'arte. Le *Pagine sparse* (1919-1920) e l'*Introduzione allo studio delle opere di B. C.* (1920) e, due anni innanzi, il *Contributo alla critica di me stesso* sembrava volessero compendiarne in modi conclusivi l'opera; e la stessa rivista « La critica », dopo il fervore speculativo dei grandi saggi degli anni '17-'18, veniva assumendo un carattere più calmo, di raggiunto dominio: sembrava guardasse soddisfatta al suo passato polemico. In realtà non era così; né sono di questo genere i nostri pensieri: ma è certo che lo stato d'animo degli studi era press'a poco quello da noi descritto.

Il Borgese, per suo conto, ebbe altre ambizioni di anticrocianesimo oltre a quelle teoriche: escogitò, fra l'altro, una rievocazione tendenziosa della storia della critica dantesca (nella rivista « Acme », Università degli Studi di Milano, vol. VI, fasc. I; gennaio-aprile 1953; ma del 1936, Cambridge) e interpretazioni di Dante e dell'Ariosto che vorrebbero risolvere, su illusori piani dialettici, problemi di « personalità » e di storicismo della critica.

È dunque sempre il Croce a stimolare in contrario i suoi pensieri, a suggerirgli atteggiamenti che ne restrinsero la figura mentre volevano meglio divulgarla.

Noi forse insistiamo su fatti esterni e su scorci di biografia morale; ma il Russo aveva già negato o reso quasi nulli i motivi teorici della critica del Borgese; aveva anche rappresentata l'intera figura dell'autore in una definizione apertamente ironica (*Il critico europeo,* Firenze, « La nostra scuola », 1-31 luglio 1920). Si leggeva inoltre, fin dal '14, il giudizio di Renato Serra: preciso nella distinzione dei pregi e dei difetti grandi.

E a noi non rimarrebbero che i fatti di cronaca: ad esempio quest'altra retrospettiva del Borgese: essersi, cioè, « educato in gioventù alla scuola dei grandi storici italiani, De Sanctis, Villari, d'intonazione protestante,.... » (*L'Università di Chicago,* nel *Nuovo Corriere della sera,* 2 gennaio 1951). Vi è in questo critico, per tanti aspetti del suo carattere, una certa preziosità che suole ingrandirsi di significati rari. Ha voluto togliere al Péguy il vanto di fregiarsi del titolo di restauratore di classicismo, di una disciplina intima delle coscienze che sia insieme cristianesimo (*La vita e il libro,* II, 353; cfr. *Nuova Prefazione,* pp. XIV-XV); soltanto la sua *Storia della critica romantica* può dirsi il vero « palinsesto di un proclama di neo-classicismo »; e non meraviglia che il gusto dei contrasti vivaci e della sceneggiatura delle « idee generali » gli faccia sentire accenti protestantici nel De Sanctis ed anche nel Villari, così conformista, quest'ultimo, nello scattante ritrattino che ce ne lasciò il maestro. Questo volersi investire in ogni momento di un

significato di eccezione ci porta anche a considerare l'eco di scontentezza e di attesa di certe sue confidenze, o delle pagine di critica e di letteratura e della sua stessa poesia giovanile, scritta fra il 1902 e il 1904, fino al 1908: in un difficile prorompere e subito estinguersi, a cui il Borgese attribuisce significati misteriosi: forse la sottile vena continuava a nutrire di sé per vie sotterranee altre opere sue ed altre sue volontà (così egli scrive press'a poco sotto la data del '910, introducendo a *La canzone paziente*; e donde poi vennero, come tanti messaggi, *Rubé* e gli altri libri di narrativa e *Le Poesie*).

L'intenzione di rivelare tendenze e influssi protestantici in maestri che a lui sembravano più rigidi e inflessibili nella moderna concezione della scienza e della vita, era solo desiderio, per vie lontane, di coprire di suprema austerità la sua rinunzia all'arte e diversamente colorire la sua cultura, isolandola e staccandola da esempi comuni. In realtà, la sua critica « militante » ebbe interessi descrittivi di vasta psicologia e una sicurezza d'idee che mancava agli altri; ebbe il tono di chi si vieta ogni indulgenza verso le opere fallite o false spiritualmente; e non si esercitò nel gusto di una lettura poetica.

I critici « nuovi » di quegli anni (segnalati anche dal Croce al Vossler, lettera del 19 ottobre 1911), quando furono più acuti e sottili del Borgese e di formazione più letteraria, suadente, di piena umanità e cultura (il Borgese sembrò subito staccarsi dai ricordi di scuola; tutta la sua opera fu una rapida rinunzia alla filologia), ed ebbero gusto filologico e gusto poetico in giusta misura ed equilibrio, non raggiunsero tutti gli obiettivi di una vera critica militante: mancò ad essi, oltre che la familiarità col pubblico, la prontezza del Borgese nel prospettare in forme più larghe, non più da iniziati, la cultura intesa anche nel suo valore di polemica, ciò che persino al Flora sembrò motivo di giusta gratitudine (*Dal Romanticismo al Futurismo,* 1921); e il taglio esatto, quasi costante, dell'articolo di terza pagina: come del resto il Borgese poi ottenne nelle novelle. E il Pancrazi, come oggi forse pochi farebbero, lo notò volentieri. (*Le belle, Corriere della sera*; 28 giugno 1927).

Una certa sanità allontanava la lettura di Borgese da ogni raffinatezza e dai « sensualismi decadentistici »; nello stesso tempo lo tenne in sospetto presso le nuove generazioni, le quali credevano nella sua autorità ma cercavano di rendersene indipendenti. Una volontà caparbia par risuoni in codesta sua lontananza dalle mode: e allorché il suo stile sembra sminuzzarsi frettoloso nell'annotazione in margine de *Le mie letture* (1920-21), curiosando nei tentativi ancora incerti dei giovani sempre si riprende e torna alle antiche forme di giudizio. Perciò, accanto a molte apparenze e alla naturale durezza, la sua opera di critico rimane inconfondibile a segnare un momento della nostra cultura e del costume letterario, a indicare entro uno spazio preciso la fisionomia di uno scrittore o di un libro, o il turbamento di un'epoca particolare.

In mezzo alle pregiudiziali teoriche (tutte ormai confutate) si formano convincimenti che sono un riflesso della fisionomia tutta in rilievo dell'uomo

sicuro di sé anche nel tempo (« .... la testa di Borgese stava sicura e risentita nell'aria come già si sentisse nel cerchio di una medaglia »: Pancrazi, *Donne e buoi de' paesi tuoi,* p. 86).

La stagione migliore del critico fu intanto assai breve, racchiusa nell'arco di anni che corrono fin verso il '912; con qualche esagerazione, vi è anzi chi la riporta addirittura alla prima serie della *Vita e il libro* (1909-1910). Insomma, l'anticrocianesimo finì con l'indebolire l'attività del Borgese: e il « Conciliatore » — la rivista da lui fondata nel '14 sulle ultime resistenze bibliografiche della « Nuova Cultura » — segnò il tramonto di un prestigio e di un credito che sembravano saldi. Valsero molto a limitarli i crociani della seconda generazione, educati al gusto filosofico attraverso specialmente il Gentile (« Verso il 1910, per iniziarci agli studi di critica letteraria o altro, tutti allora leggevamo libri di estetica e di filosofia.... », Russo, *La critica letteraria contemporanea*, I, 60) e meglio preparati a intendere l'equivalenza di cultura e vita morale e i sottili passaggi dalla filosofia alla vita.

Fu possibile, così, impostare tutto un diverso programma di critica, all'insegna della polemica contro il letterato (1920), precisamente dal Russo; il quale, come seguitando un antico discorso del Croce (*Poeti, letterati e produttori di letteratura,* 1905) e facendosi egli stesso protagonista entro la migliore scuola crociana, si diede a rompere quella continuità di compromessi che si erano venuti formando attorno ad una severa concezione della disciplina storica e delle tradizioni morali.

La prima generazione era stata soltanto di « letterati » (di un « candore teorico » sorprendente); costoro avevano in mente più il Croce dei saggi sulla letteratura contemporanea, e della filosofia dello spirito accoglievano solo le parti accessibili. Ad eccezione del Gargiulo che proveniva dalla critica delle arti figurative ed era il più tormentato e originale: fin d'allora cercava l'arte tutta conquistata nella cultura e nella coscienza critica.

In alto, ma familiare, vi era poi la prosa idealmente classica del Croce: non però familiare al Borgese, per le tonalità turgide e disuguali della sua scrittura e l'ordine stesso del giudizio, in apparenza più « problematico ». Critica, in genere, espositiva quella dei primi crociani, tanto che la loro pagina, ad esempio del Borgese, salvo una più pungente passione letteraria, difficilmente si distingueva da quella di un Mantovani (il quale aveva preceduto, 1898-1908, il Borgese ne *La Stampa* di Torino) o del Rabizzani: e però se ne distaccava per un carattere meno corrente.

Allorché poi qualcosa dell'irrazionalismo delle « riviste fiorentine » penetrava nella critica, il saggio o l'articolo a poco a poco deformava l'opera d'arte: e il Cecchi infatti introdusse nella lettura quei suoi modi allusivi che accrescevano di più significati il verso talvolta semplice di un poeta. Donde l'impressione di un tono più fermo nel Borgese e la volontà di stringersi ai fatti: la critica non doveva essere un esercizio di stile o di allusioni o il tentativo di ritrovare sempre una congenialità; era soprattutto un duro

mestiere che obbligava a seguire con scrupolo la letteratura e a renderne conto ai lettori.

Il Borgese fin da principio volle distinguersi dagli altri; si staccò dal « Leonardo » subito dopo la prima serie (4 gennaio - 10 maggio 1903) e iniziò una rivista personale che fu l'« Hermes » (1904-1905), più tradizionale nel tono e dottrinaria. Il Croce v'inserì *Conoscenza intuitiva e attività estetica*; Antonio Aliotta, *Il presupposto metafisico dell'« Estetica » di B. Croce*. Se si pensa a ciò che doveva essere poi il così detto « idealismo militante » del Prezzolini, di pura informazione e approssimativo pur con la sua serietà nel volersi legare anche a storici e ad economisti, quest'interesse per gli studi speculativi portato nel campo dell'estetica e della letteratura, in una cerchia più libera che non fosse quella del Croce medesimo, diede un carattere di gravità alle intenzioni e all'attività giornalistica del Borgese. Gli stessi dissensi col Croce, a parte residui di una incomprensione che finiva col rasentare l'inesperienza teorica e la generica antipatia di un Thovez, ebbero all'inizio un'impronta originale che voleva svolgersi in nuovi problemi.

Il Borgese, com'era lontano dai modi sfuggenti e variati del Cecchi (e da quelli un poco lenti e diffusi del Bellonci), così non ebbe vera simpatia per il Serra, nel quale lamentava l'informazione vaga che a volte esibisce l'inesattezza: ed era invece, nel Serra, soltanto fastidio per la letteratura e per l'ideologia (*Epistolario,* 587).

Fra coloro che scrivevano di letteratura e di questioni contemporanee, solo il Borgese diede l'impressione di saper dominare il suo pubblico e di dare all'articolo un carattere che l'avviava senz'altro alla solidità e all'agio del « libro »: una specie di certezza che si trasferiva nel lettore e che contribuiva a formare un nome, una fama. Per certi aspetti o spunti di questa critica l'ironia del Croce fu pronta (*Critica profetica,* 1914); ma si sa: ogni critica che si eserciti sui contemporanei è sempre un po' « messianica »; non può evitare un certo accento di facile genialità o i colori della speranza.

Più tardi (*Corriere della sera,* 19 novembre 1929) il Borgese, quasi parlasse di sé, vantò una categoria a parte di critici (di « critici meridionali »), « generalmente ideologi: critici letterari che nella letteratura cercano un senso, un contenuto, e vogliono disporre le opere e gli scrittori in prospettive storiche »; tutto l'opposto, cioè, dei critici puri, delle « anime belle ». Dagli « ideologi » — afferma sicuro il Borgese — nasce ugualmente « critica sensibile »; e le « prospettive storiche » rappresentano un più diretto aspetto di civiltà umanistica, un allargamento della lettura nel senso di una conoscenza originale anche delle « letterature moderne ».

Dobbiamo intanto accennare a qualche risultato della critica del Borgese: in questo caso, la cronologia e un certo ordine contano poco; giova fermarsi, quasi divagando, su un nome o su una data qualsiasi. Il lettore ha spesso lamentato un superlativo entusiasmo del Borgese per l'arte di Federigo Tozzi: ma le sue pagine sono un piccolo modello di biografia spirituale, e dello scrittore mettono in risalto la vena chiara e un po' rude di

sconsolata solitudine, da cui nacquero visioni e paesaggi a cui poco o nulla sia da togliere; quel misto di rancore e di dolcezza che fa, per noi, ineguagliabile *Con gli occhi chiusi*.

Lo stile è riportato ad una tradizione che il Borgese ama definire verghiana: e sta tutto qui l'eccesso di un'interpretazione. Noi però abbiamo scarsi esempi di diario di un'amicizia; e questo del Borgese è stato, oltre tutto, un punto d'avvio e uno stimolo per la critica su Tozzi. Del Verga ebbe un concetto, nella generale indifferenza (ancora nel '14 si confondeva Verga con Capuana: e da parte non di uno qualsiasi, ma di Luigi Ambrosini), assai più consapevole di tanti altri; il Borgese si accostò all'arte dei provinciali come ad una fonte d'ispirazione morale e più duratura di tutta l'arte contemporanea: scrisse di «una scolara di Verga» (*La vita e il libro*, III; pp. 213-220) con attenzione ai modi intimi di quell'ispirazione, talvolta costretta in una prosa un po' esile che finì infatti per estinguersi. (La «scolara» era Maria Messina, la scrittrice siciliana di *Pettini fini* e di *Piccoli gorghi* e del romanzo *La casa nel vicolo* e di altre novelle e racconti).

Accanto al concetto «mitologico» che della letteratura ebbe il Borgese, questa simpatia per espressioni minori non fu suggerita da semplici occasioni librarie: il gusto della letteratura fatta di estri regionali, oltre che nella struttura dei suoi scritti critici, s'insinua, correggendolo, nell'accento meridionale del primo romanzo. I suoi giudizi per Luigi Siciliani e per Vincenzo Gerace, ossia per i romanzi *Giovanni Fràncica* (1910) e *La grazia* (1911), s'incontrano familiarmente con quelli sulla Deledda; e non stonano accanto ad altri per scrittori di rinomanza europea. Fa specie sentir parlare di forza che emana dal «racconto umile» veritiero. Codesti romanzi minori, del Siciliani e del Gerace, sono ispirati alla provincia attraverso reminiscenze e residui di studi classici condotti in ambienti chiusi e particolari: per intenderci, ce ne dànno una descrizione affettuosa le memorie del De Sanctis o i ricordi del Vitelli e del Salvemini; e, da un fondo quasi dorato, ne ridestano l'eco gli studi oraziani di Giustino Fortunato. Risentono perciò, quei romanzi, di una doppia origine, con forti disuguaglianze fra intenzioni e stile che neppure Jovine, dopo, riuscirà a saldare.

Dobbiamo al Borgese qualche nota ancora attuale per codesti modi compositi di un'ispirazione che vorrebbe essere spontanea: e il lettore, per suo conto, potrà completarne l'idea rifacendosi alla narrativa di un De Roberto.

Scrivendo della Deledda è stato facile al Borgese ricordare una commistione del metodo di Verga con un'arte più popolare (o penetrata di folklore): avendo soprattutto presente la figura di Selma Lagerlöf, definisce la Deledda narratrice di razza, simile ad una vecchia contadina, quasi voglia accennare a un che di favoloso nell'arte di questa scrittrice. La Deledda «racconta perché sa una quantità di cose», ha creato un genere di letteratura che può chiamarsi «l'epopea del vicinato». Ma per quello che riguarda

più direttamente la scrittrice, ecco cosa ne pensa: la Deledda « un po' malsicura è sempre ».

Noi forse ci allontaniamo dal centro dei veri interessi del critico; ma l'idea di una narrativa regionale vista da chi ne era oltremodo lontano, ci avvicina di più ad una sua remota e solitaria formazione.

Il Borgese è rimasto per molti come un esempio di tutte le ambizioni che si susseguirono lungo un ventennio; ha suggerito letture o modi di lettura che ora sono lontani dal gusto di coloro che « sui romanzi di Proust hanno riscoperto Bergson »; ed anche se trattava di scrittori che, dati i tempi, potevan dirsi moderni, ne scopriva la storia interna in funzione soltanto di situazioni di cultura che finivano per essere illusorie.

Sebbene isolata in poche pagine divulgative, la sua critica sulla narrativa a sfondo regionale, realistica e popolare, forma una piccola antologia affettiva, di brevi giudizi e di sintesi precise; la quale servirebbe, secondo noi, a sfumare la figura tutta rigida di Borgese. Quei rapidi capitoli, più che il lungo saggio su Jean-Christophe ricordato dal Serra (*Scritti,* I, 372), hanno una vibrazione propria e riescono più persuasivi. Privi dell'accento etico che fa così suggestiva l'interpretazione che dei « provinciali » ci ha data il Russo, mostrano tuttavia nel Borgese la possibilità di una crisi morale ed artistica in cui prenderanno poi forma le parti schiette del romanzo *Rubé.*

Naturalmente, v'è qualche resistenza o rifiuto. Così, per Pirandello (*La vita nuda,* 1904-1910). Il Borgese rimane suppergiù ai primi giudizi che subito corsero su questo scrittore: « realismo cinico », « una prestabilita malignità », nessuna pietà per quel mondo di passioni e di finzioni dolorose e di scarso adattamento alla vita. Borgese si rifà addirittura, non senza arbitrio, a quella ch'egli chiama la « scuola romana » (*La vita e il libro,* II, p. 122): mentre Pirandello, nel « Marzocco » (1900 e 1902), aveva già pubblicato, per non dire altro, *Lumie di Sicilia* e *Alla zappa!*; e nella « Riviera ligure » (luglio 1903) *Il ventaglino.* E *La giara* è del 1909.

Insomma, era più nel vero Renato Serra: una « ricerca di particolari umili e silenziosamente veri » (*Le lettere*); una « timidezza di erudito e di professore » che al Pirandello fu motivo di qualche indugio o difficoltà.

Non è sempre vero che il Borgese dia un tono alto al giudizio e rimanga lontano dai particolari artistici di uno scrittore e di un libro: certe sue osservazioni in margine (ad esempio su Gozzano o su Ada Negri) valgono tutto l'articolo e completano l'idea che ci si era fatta di un autore attraverso soltanto la pagina più acuta di un Serra o dello stesso Boine. Si veda cosa sia per il Borgese l'« abuso di sentimento » che il Boine lamenterà più tardi nel Di Giacomo; e come diventi lieve, quasi necessario, nei *Canti di Mèlitta* (o, per altre vie, nelle *Fiabe della virtù* del Panzini) l'insegnamento erudito del Carducci.

Qualche volta, tanta precisione nell'intuire il carattere di uno scrittore finisce con l'esagerarne l'importanza: così per la Serao, vista entro lo schema della canzone di Piedigrotta, quasi sullo stesso piano del Di Giacomo.

Si avverte ovunque l'intenzione di rendere duttile o di correggere qualche giudizio del Croce, riportandolo, secondo quella intenzione, ad una più concreta realtà storica: nella così detta poesia di pensiero, del Rapisardi o del Graf, tenta di ritrovare un nucleo artistico che almeno nel Rapisardi è assai breve (il poemetto *Empedocle,* le *Poesie religiose*).

Più che il metodo, nel Borgese interessano i singoli giudizi: « Considerata a una certa distanza, la *Leila* tradisce la linea di una commedia in tre atti » (*La vita e il libro,* II, 15); o quest'altro: « Sentiamo che questa poetessa (la Negri) non diventerà mai un'artista perfetta » (II, 170). Ancora: « questi poeti prosaici lavorano per la nuova poesia che verrà » (II, 155). Ma è appunto per questa « nuova poesia » e, in genere, per la letteratura prima del '14 (tutta spiegata nei sensibili giudizi del Serra) che il Borgese scopre i limiti del suo gusto. Si mostrò infatti sempre scontroso nei riguardi della « Voce » di Prezzolini, piena di nuovi germi, pur derivandone alcuni motivi (Péguy, Sorel, il modernismo religioso, il bergsonismo); e della rivista del De Robertis non fece mai il nome.

Bisogna dire che la sua letteratura — salvo ciò ch'egli scrisse di alcuni narratori, vecchi e nuovi, fra il '27 e il '31 —, stesse come in un cerchio perfetto, alta spiritualmente: e il resto, erano soltanto libri « d'esercizi e di solfeggi ».

* * *

Se ora guardiamo allo scrittore, quella letteratura prende aspetti di una ideale autobiografia; essa, nella mente del critico, culminava nei nomi del D'Annunzio e del Pascoli, maestri anche di verseggiatura.

A parte i sonetti del '902 pubblicati in « Hermes » (di uno stampo dannunziano fra il « cammeo » e lo « smalto »), i primi tentativi del Borgese risentono di un'incertezza che ancora trattiene qualche colore o suono arcaico, come un misto di erudizione e di sentimento personale e che in qualche punto si accosta all'impressionismo dell'Orsini (*Jacovella* e *Fra terra ed astri*, '903 e '905).

Fin dal '14 il Gargiulo aveva giudicato severamente alcuni di codesti tentativi del Borgese, posteriori alla *Canzone paziente* (« Sugli scrittori della rivista ' Lirica ' »); poi, a proposito della raccolta del '22, nel quadro più ampio della serie di articoli 1900-1930, negò addirittura all'autore ogni disposizione alla poesia.

Alcuni spunti autobiografici, freddi come cifre e rivestiti d'intellettualismo, formano i temi di questa poesia: anzi, il Momigliano vi ha scorto « una vaga sintesi dello stato d'animo di Rubé » (*Impressioni di un lettore contemporaneo,* p. 270). Ma *Le Poesie* scoprono un carattere di osservazione melanconica che il romanzo non ha e rappresentano una personalità non facile: ciò che di prestabilito sembra originarsi dalla loro struttura eccentrica finisce col ritrovare una più sobria misura dei sentimenti. La mancanza di

un accento lirico ha aiutato il Borgese a mantenersi su un tono ragionativo che ha come deterse le illusioni, e gli ha offerto con naturalezza particolari nuovi di una strofe libera. Non è soltanto l'abilità o l'astuzia del letterato a voler correggere una vecchia « tecnica »: vi sono versi isolati o intere strofi nelle quali tutto sembra spontaneo, anzi si colora di una sincerità più aperta che negli stessi saggi critici, famosi per questo accento evocativo di dimestichezza e di comprensione per gli autori.

La pagina diventa meno labile e dispersiva, in cerca di una precisione e di una certezza; la sintassi è sempre regolare e mancano il paesaggio e il colore; mancano gli sfondi che creino un certo mistero e la lontananza.

Intanto le *Poesie* sono dello stesso autore della *Canzone paziente,* pubblicata anonima dal Ricciardi nel '910 (con un bel titolo verde su fondo grigio-ferro e, come in parentesi, le date espressive 1902-1908): vogliamo dire che ne trattengono il carattere di riservatezza e di dubbio, ed una fondamentale disperazione nell'esprimere il nuovo. Nella forma ancora impropria della *Canzone paziente* si alternavano persino immagini del Carducci più composito (dei « rispetti » *Serenata Dipartita Disperata*) a qualche tocco della scapigliatura e ad influenze più scoperte del D'Annunzio e del Pascoli: e tutto rimaneva come inespresso. Le *Poesie* sono invece tutte spiegate in cose concrete, in un realismo assoluto.

L'ironia raffinata e superiore di Gozzano e la forma impassibile dei suoi versi si complicano di un più doloroso distacco dalle illusioni; e il contrasto che fa nel Borgese il grigiore opaco delle sillabe si pone come l'unica bellezza della pagina. Se pensiamo poi agli anni in cui furono scritte (fra il '14 e il '19; solo *La giovinezza* è del settembre 1921), quel contrasto risalta ancor di più nel segno di una tendenza che volutamente si contrapponeva al diffuso « lirismo » dei crepuscolari, trepido d'incertezze nell'uso del verso libero. Nel Borgese il verso libero volle essere più semplice e disincantato, attingendo le sue qualità a un « canto dissono ed acuto » che proveniva direttamente da certe possibili risonanze della « prosa » nella sua estrema comunicativa. Si possono qua e là cogliere alcune di codeste risonanze, simili a pensieri rari o a fiori inaccessibili: ma non è in essi che si formano i caratteri di una poesia così restìa a farsi frantumare. Piuttosto è da osservare che dietro l'anti-lirico è tutto un segreto discorrere, come di voci e di parole che vengano di lontano, ripetute dal vento e ferme nell'aria rasserenata.

Quel suo colore particolare, di ore solitarie, che la pagina trattiene con ogni accorgimento per non trasfondersi in effusioni, è forse effetto di una letteratura ormai esausta che vuol ritrovare altre forme. Così, la pagina di Borgese ci dà l'impressione che se ne stia come dietro una parete troppo fitta di richiami, da cui le provengano echi irraggiungibili. Questa è l'impressione che riceviamo dalle *Poesie*: di un'opera che stenta, cioè, a ritrovare un accento lirico, ma che si offre alla coscienza del lettore come un documento ricco di gravità e di pudore, e notevole soprattutto per il suo valore letterario di reazione alla poesia post-crepuscolare. E gli esempi? noi,

per brevità, vorremmo richiamare quelli inseriti nei *Poeti d'oggi* seconda edizione; o i versi inframmezzati al discorso critico del Momigliano. Ma come per il Michelstaedter, anche per il Borgese i versi si citano per il loro significato morale: e il quadro ne risulta troppo povero e artisticamente impreciso.

È necessario rifarsi ai momenti nei quali il Borgese si è come liberato da quella specie di « diario » che segue, con le *Poesie,* la storia dei due romanzi: non lasciando spazio fra data e data o levità di frammenti, perché tutto vuole ordinare e comporre secondo quest'apparenza. Citiamo i titoli di poche pagine (qualcuna brevissima), lontane e staccate da un'immaginaria unità, da quello sfondo: *Ritmo e coscienza, Giuramenti di marinaio, Dresda, La voce irrevocabile* (essa però langue un poco nella strofe di mezzo), *Racconto, Il primo dei miei morti* (forse la più bella lirica del volume). Infine, gli otto versi in apertura di libro. E le *Liriche inedite* pubblicate postume nel « Ponte », marzo 1953.

In mezzo a vocaboli ingrati, ad asprezze e acerbità anche della frase, si ha l'impressione di una poesia alle origini o di un tempo che muta, quando ogni indugio è inutile e tutto deve ricominciare da capo; la stessa indifferenza per le raffinatezze ha un valore simbolico. Importa notare anche questo: il linguaggio di Borgese non è un linguaggio neutro; anzi, nella sua monotonia, ha forti striature e una marcata linea di « basso ». A poco a poco ha assunto la forma dell'epigramma e modi incisivi e sentenziosi; così nelle liriche che si conoscono dell'ultimo periodo (« Il Ponte », agosto-settembre 1953) e le due tradotte dall'inglese da Eugenio Montale (nel foglio letterario del settimanale *Epoca,* 17 gennaio 1953).

Ciò che di modulato si avverte in qualche tratto più melanconico può sembrare perfino un artificio che nel complesso stoni, o una « finzione » disegnata abilmente su una parete scabra. Insomma, la poesia « interiore » era stata fatta meglio dagli altri, e codesta vuol essere una specie di reazione o una nuova « poetica », come di chi denunzi e condanni una frivolezza o un candore sospetto. La poesia « europea » maggiormente letta oggi (Eluard, Neruda, Lorca, *Antologia di Spoon River*) ha il ritmo dolente di alcune « poesie » e delle ultime « liriche » di Borgese: nella mancanza di una linea misteriosa (propria di ogni poesia) si coglie una maggior forza, quasi un'acuta rimembranza di cose reali.

Perciò l'autore di *Rubé* (data di stampa: 1921) ha potuto essere tanto più inquieto di molti altri, anche nella ricerca del genere letterario. Intanto, la passione repressa delle *Poesie* è motivo della forma libera e oggettivata di *Rubé*: se non fossero anteriori, penseremmo ad altrettanti frammenti caduti durante l'elaborazione del romanzo, o a tentativi di altri accordi: ma sempre in quell'atmosfera, in quella medesima condizione di lavoro. È presente in *Rubé* un'ambizione anche più alta: « quando io scrivevo con sofferenza e con ardore questo racconto, non miravo ad altro che a far vivere artisticamente alcuni personaggi della mia fantasia.... Nulla era più alieno

da me che un proposito di comporre un romanzo storico o sociale » (prefazione alla traduzione inglese, editori Harcourt Brace di New York e testo italiano nella rivista « Arte e Vita » di Torino, IV, 2; febbraio 1923). Inoltre: « Io credo che in nessun luogo questo libro possa essere inteso meglio che in America. Alcune tradizioni dell'arte narrativa americana devono, se non m'inganno, rendere familiari certi miei modi di concepire e di esporre, ecc. ». *Rubé* non era neppure « il romanzo di un critico » (come lo aveva definito il Pancrazi; poi il titolo fu mutato nell'altro più semplice: « Romanzo di Borgese »), salvo che per l'intonazione elevata e di esame acuminato.

È giusto riconoscere a questo romanzo un carattere di gravità nel generale disorientamento, ed un'esperienza letteraria ch'era quella tutta intera del critico, eccellente ed espertissima. Bisogna capire lo spirito che andava dettando *Le mie letture*, divaganti e pur animate da un colloquio intimo con i maestri e i coetanei, inteso ad apprenderne segretamente l'arte. L'atmosfera corale implicita in ogni romanzo appagava il gusto del Borgese e la sua idea della « forma » (la medesima dei saggi critici, concepiti a serie architettoniche di solide fondamenta). Si trattava di un gusto rifatto in termini di cultura anziché di valori espressivi: perciò una ridondanza che rifaceva da capo il processo « biografico » del personaggio, nel tentativo di ridargli una figura, con tratti morali più risentiti. Dalla narrativa del Borgese, avendo quasi un carattere di eccezione e poiché stimola per questo la nostra curiosità, sorgono problemi più di tecnica che di ispirazione: il segno quasi visibile delle scene e dei quadri (come un tracciato non potuto cancellare), delle figure e dei paesaggi, tutti ritagliati con perizia ed acume, sembrano sostituirsi alla spontaneità dell'osservazione diretta. Questa è forse la maggiore difficoltà a far considerare l'opera del Borgese nel quadro della nuova letteratura. Il gusto della narrazione piena, fortemente scandita come di romanzo minore dell'Ottocento, regola gli avvenimenti e li ferma in proporzioni che vogliono esser grandiose. Ogni volta che il racconto tenta di scorciarsi o si apre in un nuovo episodio, quell'abbondanza di eloquio, zeppo d'immagini non sempre felici, rivela i suoi impacci di scrittura non troppo curata.

Un impegno originale è nelle parti minori: la scena triste del soldato Rametta, p. 85, lungo la strada che porta al fronte (un quadretto di genere, di un colore un po' convenzionale, ma come ricavato da un'ispirazione desolata) e ritratti di ambiente, di Milano o di Parigi; descrizioni di una giornata, di un interno. Indimenticabile, e disegnato con brio ironico, il bibliotecario Monnier; e pieni di movimento gli schizzi di famiglia o di società: quello dei Berti col figlio Mario: una figura di sfondo penetrata con acuta psicologia. Mezze pagine o pagine intere rivelatrici di un tono quasi segreto del romanzo, nelle quali la stessa indecisione stilistica accenna a modi rapidi, talvolta scabri nello sbozzare figure, nel disegnare in tutta evidenza gli effetti evocativi di un incontro lontano (Garlandi e Restori, antichi compagni di Rubé) e nel rappresentare senz'ambagi, in un'atmosfera quasi apprensiva, un episodio che può sembrare inutile ed è invece una nota di più

della densa « descrittiva » del Borgese (la scena, in trincea, col capitano Arcais); infine, l'aria dimessa di quelle camere e locande in cui Eugenia è costretta a mutar soggiorno (da qui forse Moravia derivò qualche accento del suo primo romanzo).

Talvolta, all'improvviso, in una piega abbandonata del discorso, il profilo ignoto ma ben definito di qualcuno che sembra inventato lì per lì: per esempio, il barcaiolo che a Stresa sbuca di tra i cespugli delle camelie ed offre i suoi servigi a Filippo. Il centro del romanzo ora è la tempesta sul lago con la morte di Celestina, ora si sposta verso il colloquio con padre Mariani: ma è appunto il modo con cui il colloquio s'inizia bruscamente (fra le pagine 325 e 326), che lascia scoperti tutti gli altri legami esterni del libro, e che prima non si vedevano. Ad una « scaltrezza narrativa un po' mondana » accennò già il Momigliano (nel « Convegno », 15 marzo 1927, p. 128), e si potrebbe aggiungere che nella descrizione della vita romana v'è traccia d'un'ispirazione ancora più secondaria, da « romanzo di costumi politici », ch'è un giudizio del Russo per la Serao. Ma l'ispirazione del libro, da quando Filippo ritrova Celestina o, se si vuole, dal momento in cui Filippo vince al giuoco, è diversa che negli altri capitoli.

La pagina è ora più concreta nella sua stessa limpidezza un poco acerba, ed acquista un vigore, una scioltezza mai prima raggiunta. Qui Celestina ed Eugenia si alternano nella realtà o nel ricordo ricacciato lontano, scoprono con la loro presenza i lati intimi dell'arte di Borgese.

In una narrativa a sfondo autocritico, quasi un genere letterario a sé, quest'attenzione drammatica a sentimenti più naturali gradua gli effetti della scrittura secondo adagi e riprese che dànno toni un po' sognanti alla prosa.

Anche gli spunti « verghiani » che già s'intuivano nelle figure della madre e delle sorelle e in qualche inflessione dei loro sentimenti e discorsi (pp. 6 e 67-72; 131-32), continuano a splendere di questa verità che ora suggerisce al Borgese situazioni artistiche più congeniali (da p. 371 a p. 384). A questo punto vogliamo essere d'accordo con l'autore: se il paesaggio siciliano, ricordato e idealizzato, può aver contribuito a fare alcune pagine migliori di tante altre, ciò è dovuto all'evidenza della sua narrativa e alla natura dei sentimenti (il Borgese si riferiva a taluni giudizi dei suoi racconti *La siracusana* e *Il ragazzo*), più che a veri influssi o a reminiscenze. Ma a un tratto, una figura un accordo di paese fanno diverso quel fondo verghiano: una magrezza più acerba, quasi uno scrupolo a penetrare in passioni elementari; l'intelligenza di un mondo estraneo reso con una intonazione più di affetti impuri che di nostalgia; e una esuberanza di temperamento che ha lasciato nelle parole un che di torbido o un'inquietudine che prima non si avvertiva. Tanto nei capitoli su Parigi quanto in queste pagine diremo « provinciali » si sente che lo scrittore Borgese è venuto dopo l'esperienza della « Voce » per ciò ch'essa aveva in comune con la nostra tradizione realistica e per il modo tra incerto e crucciato con cui una letteratura decadente e solo viziata di decadentismo pregiava il realismo del

Verga. Si legga, per questa affinità stilistica, la descrizione del bombardamento: « Ecco i colli carsici.... » (pp. 79-82).

Forse è inevitabile che l'esame di *Rubé* soverchi quello degli altri libri: la fatica direi manuale di questo primo romanzo è anch'essa motivo per un'attenzione più lunga.

Oggi, a rileggerlo, sembra infatti acquistare un rilievo via via più preciso e aspetti particolari di una stagione propizia: fra i romanzi di Federigo Tozzi e coloro che si avviavano a rivedere i loro gusti (per esempio Marino Moretti con l'*Andreana* e con *La vedova Fioravanti*) attraverso una maggiore vivacità letteraria e un senso più acuto delle curiosità psicologiche e morali. Scrisse intanto il Pancrazi (*Scrittori d'oggi*, I): « ciò che in questo romanzo si racconta, i contrasti che vi si accennano, le idee che vi si dibattono, sono finalmente cose che a noi importano »; e il Cecchi (*Di giorno in giorno*; p. 359): *Rubé* « fra l'altro spianò la strada al neorealismo ».

Crediamo che la prima parte de *I vivi e i morti* (1923), sfumando qua e là questo « realismo », in ultimo lo continui e l'accresca in una apparenza d'indecisione. La corsa di Michele sotto la grandine ha pochi riscontri nella narrativa contemporanea, per la sobrietà e la vigoria con cui è rappresentata la sua collera come fosse la stessa campagna frustata dal vento e dalla pioggia. Queste poche pagine tolgono a *Rubé* le note maggiori: così verso la fine del libro: l'irrequietezza dei cavalli nello steccato e, poco più oltre, Arianna che chiama Elio sul fienile. Episodi e momenti non isolati, ma fermi in un tono quasi costante di libera fantasia.

Entrano in questo romanzo due elementi nuovi: il contrasto economico, portato su quelle terre grasse, ai confini di proprietà vagheggiate (nel racconto se ne sente una leggera vibrazione, come di parte rimasta inesplorata; e si noti lo sguardo furtivo del contadino sulla decadenza fisica del padrone in mezzo alla campagna fertile), e l'ambascia segreta di una meditazione che vuol completare, per le vie segrete dello scrittore, la vita diversa ch'è nel primo romanzo.

Il carattere de *I vivi e i morti* è una sottigliezza opposta a quella, dialettica, di *Rubé*: e perciò si avverte, ad apertura di libro, un prodursi lento e distillato del racconto; un suo frantumarsi, anziché svolgersi e progredire, nei dialoghi. Si citano, come esempi, tutta la scena di Elio con la madre dopo la morte di Michele e le pagine aggiunte alla mirabile descrizione dei fiori nel vasetto di coccio verde. E intanto da qui, da un'attenzione più squisita, nasce il timbro soave di certe frasi, il colore variato e intenso degli aggettivi che si sovrappone a quello uguale di *Rubé*.

I lunghi colloqui con la madre, gli incontri con una famiglia amica, lo spettacolo della natura preparano e fanno svolgere l'animo di Elio: sono di una chiarezza comunicativa in cui il linguaggio si affina di tutte le sue sfumature. È stato detto che il secondo romanzo, per « la costruzione aerea e la parola aerea in cui si traduce l'inquietudine metafisica del protagonista » (Momigliano: recensendo *I narratori* del Russo, ne « La Rassegna » del Pel-

lizzari, dicembre '23, p. 364), supera d'importanza *Rubé*. Vi è ne *I vivi e i morti* una minore concentrazione, un diminuito interesse per il grande quadro di costume e di un'epoca; ma l'ambiente è meglio osservato, ora per ora, momento per momento, in particolari minuti che possono talvolta sembrare solo di colore: lo schizzo di paese in un giorno di mercato e il breve incontro di Elio con il fratello e con Seragni sulla piazza, a p. 35; Angela, la figlia dei contadini, che si pettina scalza nel portico; la cognata Teresa, distante e lontana; Agata, la sorella di Elio, nominata appena.

Il Borgese ha concepito *I vivi e i morti* con una regola in cui entra molto l'idea dell'armonia, come se quella forza che animava il primo romanzo si sia a un tratto addolcita; qualche aspetto dei personaggi è come disegnato entro una linea misteriosa (dice di Teresa: « Si metteva su una seggiola, evitando le poltrone,... ». « Poi [....] s'alzava come se stesse per uscire di chiesa a funzione finita », p. 14. E di Agata: « un arrovellìo inespresso che le oscurava la fronte per fin quando posava davanti al fotografo », p. 98). Ma non si può insistere troppo sulle differenze. Ne *I vivi e i morti* tutto è come se si svolgesse in un pensiero segreto, in una specie di aspettazione. Perciò il romanzo inclina ad una sorta di fantasticheria, da cui anche la prosa prende un che di cangiante; e perciò in un personaggio come Arianna, fatto com'è un po' dal vero (cfr. *A Siena,* nel *Corriere della sera,* 2 novembre 1952), si vedono riflessi certi toni di realtà e fantasia che muovono continuamente la pagina verso un più caldo segreto.

Le figure di puro contorno (ancora Agata o Antonia) sono impostate in modo che la loro presenza lascia ovunque scorgere un ricordo, una memoria che riempie il tempo e colma le distanze; hanno anch'esse una forza che si spande in tutto il libro, specialmente nelle zone più suggestive e meno legate al quadro. In qualche accenno secondario si sente la freschezza di una fantasia che tocca pensieri profondi (Angela che in tutto il romanzo serba l'immagine della ragazza scalza che « si pettinava nel portico » e alla fine ritorna in un tocco leggero da maestro: « Ma quando furono accanto alla casa dei contadini.... », p. 382).

Lo stile narrativo de *I vivi e i morti* al principio sembra un po' facile: ma via via si trasforma in evidenze e giochi ritmici di piani in ombra o in piena luce, liberi nella composizione stessa dei capitoli. La trama corre da Milano a Venezia, da Venezia ai poderi della Chiusa e della Cascinetta, al paese vicino o alla villa dei Seragni (con quell'occhio di luce, la sera, della casa dei Ferrata), seguendo questa regola delle umane vicende. È tanto il potere di suggestione che, chiuso il libro, si ha il senso di una vita che continui e di luoghi rimasti nel punto in cui li ha creati lo scrittore. Ne viene al romanzo, in certi momenti, anche un'aria allucinata: com'è, per esempio, delle pagine in cui Elio, dopo notti d'insonnia, ritrova vecchie carte di famiglia e un ritratto dello zio Alvise di cui la madre non gli vuol dir molto; e perciò, chiedendone qua e là, Elio di bocca in bocca ne vede allargare con qualche apprensione il ricordo.

E le sedute spiritiche in casa Seragni, nell'immagine stranita e ormai perduta di quello zio: sono movimenti spontanei, non architettati, dell'arte di Borgese e di un mondo che porta in sé naturalmente tutti questi episodi e avventure. Un principio di preziosismo (una minuzia soverchia) in cui stia per estinguersi una forza prima contenuta, accenna talvolta ad un lavoro diverso. Il Borgese infatti, dopo *I vivi e i morti* non scrisse più romanzi: se si eccettui *Tempesta nel nulla* (1931), di neanche cento pagine; una specie di idillio fra il lirico e il didascalico, con allusioni di ordine morale più oscure, per lo scrittore, di quelle che aveva ottenute in un suo noto personaggio. Nel frattempo aveva scritto novelle e racconti, i quali occupano gli anni dalla pubblicazione de *I vivi e i morti* a circa il '930. Qualcuno vorrà anche ricordare i due drammi *L'arciduca* (1924) e *Lazzaro* (1925): ma sono opere, come suol dirsi, di « cornice »: e tuttavia in *Lazzaro* la presenza invisibile di Cristo — in ciò che soltanto ne dicono i personaggi — screzia i dialoghi, facendone una cosa viva.

Le novelle e i racconti accennano all'eleganza e alla misura di un lavoro più congeniale, ampio nella varietà delle occasioni.

Perciò le novelle, per questo carattere di ritratti e di studi, prendono meglio la forma di « fantasie », di ricostruzioni quasi segrete di motivi anche comuni: ma con un tono alto, da grandi affreschi. Nulla o quasi vi succede, essendo povere di eventi; e difficile è riassumerle: se ne perderebbe la vaghezza diffusa che in alcuni punti (per es. *Il ragazzo*) è come una nenia o un'aria di madrigale. Lo sfondo di alcune pagine è suppergiù quello delle scene di arazzi o di pitture antiche. Il loro carattere è perciò di schizzi e rapsodie (il Borgese le ha anzi sentite — precisamente *Le belle* — un po' come « ballate », entro un vago disegno di canto); un lavoro finissimo che a noi ha fatto ricordare, ad esempio per *Tulipano,* il Cecchi: ma poi ci siamo accorti di essere stati preceduti dal Momigliano (« confina con la prosa magica di Bontempelli e di Cecchi », *Storia d. letteratura it.,* III, 239).

L'inquietudine narrativa dello stile di *Rubé* e de *I vivi e i morti* si risolve in un'arte più precisa e colta, senza disuguaglianze apparenti, anzi, talvolta (*La siracusana*, *La talpa*, *Tulipano*) è come assorta in un pensiero di raffinatezza e di rappresentazioni concluse. Nel racconto *La siracusana* il modo con cui, attraverso un fatto quasi banale, si forma tutta un'aria d'incanto, quasi di estreme lontananze, ha la certezza di un metodo che non si lascia ormai sfuggire certi impercettibili segreti per raggiungere, più che il racconto, un'atmosfera di coscienze e di sensazioni.

Siamo convinti che il giudizio su questo scrittore non può ritenersi concluso con la fine della sua opera (della quale abbiamo trascurato altri motivi: *Il Pascoli minore,* 1903; *D'Annunzio*, 1909; e alcune novelle: *Federico Müller, Pedrina,* ecc.); né può essere concepito nei termini di una recisa negazione (« Paragone », 1955, n. 66): va anzi ripreso in un più aperto dialogo con il lettore.

GIUSEPPE ANGELO PERITORE

MISCELLANEA E VARIETÀ

MITO E POESIA NELL'OPERA DI CESARE PAVESE

(Nel quinto anniversario della scomparsa)

Sono trascorsi ormai quattro anni da quel 27 agosto 1950 quando Cesare Pavese si uccideva in una camera d'albergo a Torino lasciando poche parole a modo di testamento: « Perdono a tutti e chiedo perdono a tutti. Va bene così? Non fate troppe storie ». Queste parole egli aveva scritto sulla prima pagina, la pagina bianca, di un esemplare dei *Dialoghi con Leucò*, che fu trovato presso il cadavere: aveva quarantadue anni.

Una vita appartata e schiva di studioso e di scrittore trovava una conclusione inattesa ai più e tale da fuorviare le interpretazioni. La critica, che aveva riconosciuto il valore dell'opera di Pavese, fu indotta a ricercare le cause del suicidio in un amore infelice o nelle idee politiche e sociali dello scrittore, e la sua morte divenne pretesto a polemiche. Neppure l'edizione postuma di un diario, insieme di appunti e note ch'egli segnava negli ultimi quindici anni e cui aveva dato per titolo *Il mestiere di vivere*, servì a risolvere problemi per sé mal posti e che dovevano indurre necessariamente ad errori di valutazione. Non si volle vedere che le note intime esprimevano il dissolversi di ogni valore dell'esistenza; non si vide neppure che alla constatazione della non validità del vivere corrispondeva uno sforzo tenace e costante per trasporre l'esperienza, al di là delle fluttuazioni psicologiche, in un'opera letteraria ubbidiente a norme di estremo rigore; e non si vide finalmente che questo sforzo era perseguito in una desolata solitudine, sicché persino il riconoscimento altrui e il successo dell'opera dovevano apparire allo scrittore sotto la specie di un malinteso, ancora una volta, con la propria epoca. Il successo dello scrittore poteva concedere finalmente all'uomo di soddisfare l'anelito, cui non aveva più difesa, a congedarsi dalla vita e dal tempo per trovare l'unico rifugio e la pace nella morte. Scriveva nelle ultime pagine del diario: « La mia parte pubblica l'ho fatta — ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti ».

Oggi diviene possibile un giudizio più equilibrato, al quale un'approfondita lettura delle pagine del diario può aiutare. Sembra difficile negare al suicidio di Pavese un significato preciso: non di protesta contro l'epoca, quale fu il caso, altrimenti clamoroso, di Klaus Mann, ma di una rinuncia semplice e senza rettorica a vivere nella situazione morale cui lo scrittore in quest'epoca è costretto; e tali furono anche il caso della Woolf e particolarmente del Matthiessen, considerato da Pavese quale suo maestro. La rinuncia non fu, per Pavese, condanna né di altri né di sé; egli chiedeva perdono ad ognuno e a tutti perdonava.

La critica ammette concorde nell'opera di Pavese una profonda ispirazione morale, che si dimostrava anche nel netto dissidio di fronte alla dittatura politica, gli anni trascorsi, poi, dopo la guerra, nella sua dichiarata partecipazione alla speranza che si possa formare un ordine migliore e una società nuova. A chi proponeva una letteratura che andasse verso il popolo, Pavese rispondeva: « Nel nostro mestiere non si va *verso* qualcosa: si *è* qualcosa ». E scriveva negli ultimi mesi del suo vivere, di cre-

dere « che in mezzo al sangue e al fragore dei giorni che viviamo vada articolandosi una diversa concezione dell'uomo.... L'uomo nuovo sarà rimesso in grado di vivere la propria cultura: cioè a dire di attuare una piena coerenza fra la cultura e la vita ». Ma per questa interpretazione del compito della cultura egli insisteva sull'esigenza, rilevata da uno scrittore americano a lui caro, Lee Masters, di pensare, come i greci e gli elisabettiani, « in universali ». Potremmo nel pensiero di Pavese seguire lo svolgersi di un criticismo, che tende ad una nozione non astratta della libertà, connessa alla severa accettazione del destino. Forse una tale indagine chiarirebbe anche la ragione del suicidio, che fu per lui atto di scelta al modo degli antichi stoici, rifiuto di ogni determinazione ma ad un tempo libero riconoscimento del proprio destino.

Altri appunti del diario valgano di conferma: nel 1936 annotava che per uno scrittore « il pubblico *vero* dev'essere tutto supposto fin dalla prima opera »; e qualche anno dopo, nel 1941, scriveva: « Il narrare non è fatto di realismo psicologico né naturalistico, ma di un *disegno autonomo di eventi*, creati secondo uno stile che è la realtà di chi racconta, unico personaggio insostituibile ». Simili affermazioni, non contradditorie, postulano un'intesa fra la voce di colui che narra e il coro, e si presentava quindi a Pavese il problema, forse essenziale della nostra epoca, come la tragedia del singolo possa confluire e risolversi in un'anima corale, come si possa adempiere l'esigenza del singolo di spezzare il cerchio della propria solitudine e trovare un rapporto con la società intera. Questa esigenza era proposta nel suo integrale rigore da chi per la sua stessa moralità non poteva concedere né a menomazioni né a risoluzioni illusive; e perciò la crisi, che è della nostra epoca, si dimostrava implicita nell'esperienza di Pavese e inevitabile. La vita, per sé indifferente all'uomo, non poteva trovare neppure nell'opera quella trasposizione assolutamente valida, quella incarnazione di un'anima corale, che avrebbe permesso allo scrittore di consistere, sia pure nel sacrificio della propria esperienza vissuta e della propria felicità umana.

L'accenno a questa linea interpretativa concede di trascurare ogni psicologismo e di evitare ormai le considerazioni biografiche. Ma non è nelle nostre intenzioni l'analisi dell'intera opera letteraria di Pavese e soltanto di rilevare quale importanta abbia il libro, ch'egli sembrò morendo additare a noi, sino ad ora poco inteso dalla critica, mentre a nostro parere segna il supremo raggiungimento dell'arte di Pavese e rievoca alcuni fra i maggiori nomi della letteratura italiana ed europea: i *Dialoghi con Leucò*. Il tema quivi è dato dai miti antichi, non per accoglimento di una tradizione classicistica, ma per una reinterpretazione e una reviviscenza, che è il risultato dell'intera traiettoria seguita dall'arte dello scrittore, secondo un ideale percorso di cui le note del diario danno indicazioni sicure. E quindi occorre chiarire per quale procedimento dalla ispirazione lirica sorgesse quella immagine, che divenendo sostanza del racconto, estraneamente ad ogni intreccio, trasponeva la narrazione pur della vita contemporanea in un ambito di analogie e di corrispondenze mitiche. Per questa via al poeta si offriva infine l'immagine universalmente valevole, il mito, nel quale egli trovava l'espressione compiuta della sua visione.

* * *

« .... argomento del racconto l'immagine.... ». L'appunto del 20 novembre 1937 nel diario è l'inizio di un'interpretazione dell'arte narrativa, che respinge ogni aspetto descrittivo di psicologia o di ambiente e ogni intreccio di vicenda. Il diario segue il progressivo definirsi di una poetica del racconto e perciò di uno stile. « Lo stile novecentesco è un perenne *farsi di vita interiore* e là traspare nei momenti in cui soggetto del racconto è il legame di realtà e immagine, cioè il farsi di una realtà interiore espressiva.... nei momenti in cui, snodandosi l'immagine, interessa vedere come il suo decorso rifletta, corregga e ricrei il primo termine di paragone, come cioè la realtà narrativa venga stilizzandosi in fantasia », Pavese annotava il 5 novembre 1938; e sul finire

del 1941 riprendeva: « Gli ambienti non saranno descritti, ma vissuti attraverso i sensi del personaggio — e quindi il suo pensiero e il suo parlare ». La fantasia ricrea integralmente una realtà nuova, e in questo ambito l'immagine non è più soltanto comparazione o riferimento ma per sé verità. Nel rilievo dell'immagine come verità Pavese ritrovava il principio su cui basa la nuova poesia europea sin da Goethe e da Novalis e che riesce con Baudelaire a definire il valore del simbolo e dell'analogia. Il suo sforzo era perciò d'informare la vicenda narrativa alla nozione dell'immagine come verità e simbolo e di essa fare la vicenda del racconto. Ogni naturalismo era escluso, sostituito da un incontro di prospettive, che disegnano a tutto tondo l'immagine rappresentata nel suo muoversi, vita in atto; e più delle psicologie e dei caratteri importava l'atmosfera e il significato che le azioni, nel loro farsi, ne assumevano: la persona s'identificava nel gesto a lei proprio e nell'azione. Così non vi era più un problema d'intreccio e di trama; l'adesione alla vita dell'immagine era per sé la sostanza della vicenda, che non occorreva fosse eccezionale od insolita: « Lo stupore vero è fatto di memoria, non di novità », è scritto nel diario del 2 agosto 1942.

La fantasia è memoria non di quanto una volta avvenne, ma di un'immagine « formalmente inconfondibile », cui lo scrittore tende sempre a tornare « come a qualcosa di unico che simboleggia tutta la sua esperienza »; e quest'immagine Pavese diceva mitica. In tal guisa la immagine dapprima considerata come sostanza del racconto trovava la formulazione ultima nel mito; esso, nell'affiorare alla coscienza primitiva, poi nel costituirsi di una tradizione, è ad un tempo immagine accolta dalla fantasia popolare ed è vicenda avvenuta, che perennemente ricorre e si ripete. Nel mito lo scrittore vedeva, secondo una nota del 12 giugno 1939, « il riaffiorare di un passato », e si richiamava alle « Muse, figlie della memoria ». Gli schemi narrativi nel romanzo cadevano e in loro vece sorgeva l'immagine mitica riassuntiva, che nella narrazione si snodava e si esplicava; e la narrazione presupponeva il mito, seppure non dichiarato ma soltanto termine di analogia, e al mito ritornava quasi a cerchio, implicando nel cerchio tracciato la visione della vita di oggi, la vita contemporanea accolta dallo scrittore a tema.

L'arte narrativa della maturità artistica di Pavese si confà a questa poetica, che qui tentiamo per la prima volta di definire. Anche le opere, che la critica usualmente adduce a prova della sua arte « populista », i racconti *La casa in collina* o *La luna e i falò*, e quelli precedenti, editi postumi, del volume *Notte di festa*, trascendono ogni specie di naturalismo e di verismo, seppure hanno esteriori riferimenti storici ed anche rappresentano situazioni e conflitti degli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra. Questa forma narrativa trovava il pieno adempimento nei tre romanzi brevi riuniti nel volume *La bella estate*, particolarmente nell'ultimo dei tre, *Fra donne sole*, ove non è da cercarsi la cronaca di un'epoca, ma dove tutti gli aspetti caduchi e disfatti rappresentati anche nel giornale dello scrittore, e che lo persuadevano alla condanna di sé e della propria vita, sono assunti nella visione del disfacimento di una società e di un mondo.

Nondimeno, e per quanto alto sia il valore di queste opere narrative, occorre dire, seppure la critica non osava ancora quest'affermazione, che l'arte migliore del Pavese non è in queste opere e nel dispiegamento narrativo, ed invece nella ispirazione lirica di scritti, che si usano considerare minori, come gli apologhi di *Ferie d'agosto*, dove la immagine lirica, nella breve traiettoria del suo effondersi, raggiunge la coincidenza con la immagine mitica, nella quale si adempie. Ma il libro che raccomanda veramente il nome di Pavese ai posteri è quello dei 26 brevi dialoghi mitici, ai quali lo scrittore dava un titolo, che alludeva ad una immagine femminile, i *Dialoghi con Leucò*.

Gli studi di etnologia aiutavano la riflessione dello scrittore, ma non potevano creare poesia, e di essi non si trova traccia sensibile nei *Dialoghi*. Perciò è inutile, per spiegarne la composizione e l'arte, ricorrere a simili premesse. La riflessione serviva a rifiutare quanto nel mito era divenuto stereotipo per riaverne la prima visione, la me-

raviglia e l'orrore, ch'esso aveva suscitato nell'animo primitivo e che una seconda volta si ripeteva, rinnovandosi, nel sentire del poeta. Il mito è mimesi, atto magico, rappresentazione e perciò riaccadimento; Pavese parlava di una « seconda volta ». La formula d'incantesimo provoca il ripetersi di ciò di cui si dà il simbolo: donde il rituale magico. Ma le formule e le posizioni magiche e iniziatiche egli diceva che « per la strenua elaborazione del pensiero cosciente avvenuta nei secoli X - VIII a. C. » erano « reinterpretate, tormentate, contaminate, innestate, secondo ragione, e così ci sono giunte ricche di tutta questa chiarezza e tensione spirituale ma tuttora variegate di antichi simbolici sensi selvaggi ». Questi chiarimenti del diario, in data 11 dicembre 1947, dimostrano la profondità della riflessione di Pavese sul mito. I suoi pensieri potrebbero essere addotti ad interpretare la trasformazione del mito nella tragedia greca e il suo dissolversi poi nella filosofia. Egli non soltanto rifletteva sul mito, ma lo riviveva nella propria anima secondo una mimesi, ch'era l'atto stesso della poesia.

Un simile avvenimento compiutosi in quella intima camera dell'esperienza, che l'animo dello scrittore era divenuto, non era possibile se non gli fosse stato offerto l'esempio di un'esperienza non diversa, per opera dei poeti e degli scrittori di un mondo nuovo. Gli scrittori della « American Renaissance », per usare la denominazione del Matthiessen, avevano dato prova della possibilità di ottenere un'adesione immediata alla fantasia mitica. Ma la nozione delle analogie e delle corrispondenze fra realtà e mito perveniva d'altronde al Pavese dall'intera tradizione della letteratura europea; ed egli, risalendo ai greci, la cui lettura gli era abituale come del suo stesso linguaggio, rivedeva i miti antichi con lo sguardo rifatto ingenuo, che a lui era stato concesso dalla sua terra natia e dalla sua anima contadina.

Nel mito lo scrittore d'oggi riconosceva inattesamente non soltanto una verità poetica, ma immagini che gli apparivano vive ancora nel profondo sentire inconscio dei popoli, suggestioni e fantasie universalmente valevoli, comuni all'anima primitiva in quell'antica civiltà contadina, che vive pur sempre nelle campagne italiche, anche nelle appartate valli del Piemonte donde Pavese era originario, figlio di quella gente. E il mito antico gli riappariva, com'era stato nei millenni trascorsi, storia sacra, circonfusa di orrore religioso, verità da meditare, geroglifico di una nostra esperienza, e perciò tema da risolvere nella poesia. Al modo come i greci avevano pensato e creduto, sentito e poetato « in universali », così il mito gli offriva ora viva quell'anima corale, ch'egli vanamente aveva ricercato nelle ideologie contemporanee.

Dalla ispirazione corale sorgeva per lui anche la soluzione variamente tentata nell'opera narrativa di un problema del linguaggio, che conservasse la vibrazione della parola popolare, elevando però a dignità di poesia un volgare, cioè la parlata del popolo, senza tradurre quel parlare in una lingua intellettualistica e letteraria. Questa lingua ad un tempo volgare e poetica è raggiunta nei *Dialoghi con Leucò* e ne fa opera stilisticamente esemplare: l'eloquio è ad un tempo libero e nobile, di una dignità non mai esteriore né soltanto letteraria e di un'eleganza delicata e lieve, avvertibile nella sua perfezione soltanto ai più acuti lettori.

Dalla tragedia greca lo scrittore aveva appreso che nel mondo mitico non esiste male e bene, ma soltanto responsabilità e destino, il dissolversi e il ricostituirsi di un'ordine del cosmo. Egli sapeva, accogliendo il mito, di accettare il mondo della tragedia, quel dissolversi dell'ordine del cosmo, di cui la contemporaneità gli era prova, e la responsabilità di ricostituire, nell'atto poetico, l'ordine turbato. La breve prefazione, con la quale il libro s'iniziava manifesta un modo di essere, che per se stesso ed oltre la catastrofe della vita dello scrittore, è valido e di esempio per le lettere contemporanee. Vi si dice fra l'altro: « Il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo.... non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli.... Non abbiamo nulla in comune con i viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro — e più rapido — modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà — miracoloso — di non averlo visto mai.... ».

* * *

Non credo che Pavese conoscesse Hölderlin se non per letture in traduzioni; e comunque ritengo vera nell'ambito della poesia la parola, che Charles Du Bos mi diceva: « Je ne crois à l'influence de personne sur personne ». Per la interpretazione e la teoria del mito, Pavese si richiamava al Vico assai più che all'etnologia contemporanea, e la tradizione letteraria italiana era per lui statuita principalmente dal Foscolo, discepolo del Vico, e dal Leopardi: i dialoghi leopardiani furono schema e modello letterario per i *Dialoghi con Leucò*. Ma la *pietas*, il sentimento di religioso orrore, che pervade la parola, lo spavento di trascendere il limite che separa l'umano e il divino, oltre il quale insorge la Hybris, l'animo che si esprime nel canto di *Hyperion*, il canto del destino, sono anche di Pavese dinanzi al mito.

Un impulso a chiarire l'irrazionalità del mito muove la ispirazione; ma la poesia è scoperta di una terra incognita, cui non vi è limite. Egli non riviveva il mito per una nostalgia romantica del sentire primitivo e del sapore di sangue, che se ne esala, come la critica gli obbiettava, ma piuttosto, accogliendo quei miti pur mostruosi, che rispondono a un mondo sempre vivo nella profonda sostanza umana, segnava ed esprimeva il passaggio, che fu di un tempo prima della storia e che si propone ad ognuno di noi sempre, dalla primitiva religiosità magica alla religione luminosa degli dèi olimpici, che sovrastano immortali il caos e gli danno legge. L'apprendimento di una norma, che pone fine al mondo ove uomini, titani, divinità e chimere si confondevano e dove non esisteva separazione fra mortali e immortali, quindi la conferma di un ordine, anche morale, che forma la dignità dell'uomo, era la suggestione ispiratrice dei *Dialoghi con Leucò*: e possiamo seguirne il procedere non per sviluppi logici, ma per intuizioni liriche e visioni.

La cordialità spontanea, la verità popolaresca e leggendaria del parlare stupisce già nel primo dialogo ove Nefele, la nube, annuncia a Issione la legge dei nuovi dèi olimpici, che il titano respinge, egli che vede Apollo e non lo riconosce e sogna la familiarità con le dee; e perciò Issione provocherà la Hybris, e Nefele gli dice: « la tua sorte è segnata ». Il tema della Hybris percorre tutta la serie dei dialoghi, la vendetta degli dèi luminosi colpisce sicura il mortale, che per un attimo s'immagina loro simile o da loro attratto li avvicina. « Ogni volta che il caos trabocca alla luce, alla loro luce, devon trafiggere e distruggere e rifare. Per questo Carònide è morta », dice Ermete ctonio al centauro Chirone nel dialogo « Le cavalle ». Il tema raggiunge l'accento della grande poesia nel dialogo « Il fiore », dove Eros e Tànatos compiangono il destino di Iacinto, il fanciullo che per alcuni giorni il Radioso elesse a compagno e poi uccise. In un altro dialogo Endimione narra di aver veduta la dea: « Mi sta innanzi — una magra ragazza, non sorride, mi guarda. E gli occhi grandi, trasparenti, hanno visto altre cose. Le vedono ancora ». Il titolo del dialogo è « La belva », e manifesta lo sbigottimento dell'uomo per la prelezione cui soggiace.

Sono condannate le creature mortali nell'attimo in cui appare loro il dio, e soltanto nel desiderio di attenersi al limite umano è la loro dignità: Virbio dice a Diana: « Ho bisogno di stringere a me un sangue caldo e fraterno. Ho bisogno di avere una voce e un destino. O selvaggia, concedimi questo ». Sono al di là del destino gli dèi, per loro tutto è avvenuto; ma è imposto all'uomo di scontare ogni gesto eroico, sia di aver ucciso la Chimera o di aver intesa la Sfinge; e Tiresia avverte Edipo, nel dialogo « I ciechi »: « .... degli dèi si parla troppo. Esser cieco non è una disgrazia diversa da esser vivo ».

Nell'ordine cosmico ogni eroismo richiede una punizione, ogni sacrificio di sangue richiede un compenso. Prometeo accetta la sua tortura nell'atto quando invola il fuoco, ed Eracle deve per liberarlo trafiggere il centauro Chirone e sconterà poi la sua pena

sul monte Oeta. Eracle pone termine ai sacrifici di sangue delle antiche civiltà agricole, ma perciò deve uccidere il sacrificatore: come è detto nel dialogo « L'ospite ». Non vi è luogo a capriccio, per gli uomini, e scontano ogni loro trascuranza della legge. Agli dèi è lecito il gioco, agli dèi, che non esistono e vivono, ma sono, non agli uomini, che vivono per morire ed hanno il privilegio della libertà, fosse soltanto per riconoscere e accogliere il proprio destino. Degli dèi anche i genî e i satiri e le ninfe hanno spavento e Britomarti, « schiuma d'onda », dice a Saffo, che parla della dea nata dal mare: « Davanti a lei, tutte fuggiamo. Non parlarne, bambina.... ». La tragica poetessa è per la ninfa non più che una bambina inconsapevole.

Un tema ancora si confonde e s'intreccia al tema della *Hybris,* all'orrore e alla *pietas* verso gli dèi; il tema della morte, sottinteso e presente, donde sorge il ritmo di alcuni dei dialoghi; e sempre immagini diverse raccontano la morte degli uomini e degli dèi, che un giorno anch'essi trascorreranno. Patroclo, la notte, conversa e beve in compagnia di Achille e gli annuncia che l'indomani uscirà dalla tenda a combattere; e l'amico lo avverte: « Solamente gli dèi sanno il destino e vivono. Ma tu giochi al destino ». La malinconia della morte preveduta, attesa, sofferta, visione del tempo quando oltre la propria morte la vita altrui proseguirà e di noi appena rimarrà il labile ricordo, la rassegnazione e un senso cosmico della fatalità divengono canto in questa prosa ubbidiente a ritmi attutiti e dove la melodia è di continuo rattenuta. Quando il tema della morte si annuncia nei dialoghi sempre il ritmo si approfondisce e sembra che una nota melodica accompagni la parola. La madre, Altea, può essere immagine della morte per Meleagro, e così la donna amata, Atalanta, od Elena e le donne degli Atridi, o per Orfeo Euridice, che perciò egli riabbandona al regno delle ombre per ritornare alla vita ed esser poi sacrificato dalle Menadi. « Tutte le volte che s'invoca un dio si conosce la morte », Orfeo dice, nel dialogo « L'inconsolabile »; egli sa l'eterno ritorno, il cerchio chiuso delle vicende: « .... si scende nell'Ade a strappare qualcosa, a violare un destino. Non si vince la notte, e si perde la luce ».

Gli uomini trovano sempre nuovi nomi per gli dèi, e due deità benefiche faranno loro dono del « Mistero »: « Senza di loro mi chiedo che cosa sarebbero i giorni. Che cosa saremmo noi Olimpici », dice Dioniso; « .... Hanno un modo di nominare sé stessi e le cose e noialtri che arricchisce la vita. Come i vigneti che han saputo piantare su queste colline.... Dappertutto dove spendono fatiche e parole nasce un ritmo, un senso, un riposo ». Con suggestioni, che ripetono spontaneamente motivi fra i più alti della poesia di Hölderlin, lo scrittore italiano immagina il colloquio fra Dioniso e Demetra: « Sanno darci dei nomi che ci rivelano a noi stessi, Iacco, e ci strappano alla greve eternità del destino per colorirci nei giorni e nei paesi dove siamo ». Dioniso e Demetra, che hanno loro dato le biade e la vite daranno anche un senso al morire degli uomini, insegneranno « che la morte è anche per loro nuova vita.... Moriranno e avran vinta la morte ».

Codesto vincere la morte sarà anch'esso soltanto « un racconto », e la religione si riassume così nel mito, ma lo pervade del suo afflato. Persino Zeus, che nella lotta coi titani, « sorrideva come avesse già vinto », e che per esser egli la legge e la mente deve far sì che il mondo non sia più divino, Zeus non sa rattenersi dal scendere fra gli uomini: « La parola dell'uomo, che sa di patire e si affanna e possiede la terra, rivela a chi l'ascolta meraviglie », dice Bia nel dialogo « Gli uomini »: « Si conosce la bestia, si conosce l'iddio, ma nessuno, nemmeno noialtri, sappiamo il fondo di quei cuori ».

Al tema della morte s'intreccia il tema della vita umana necessaria agli dèi, la vita degli uomini, che agli dèi danno il nome, e quindi della dignità dell'uomo, nella coscienza del proprio valore. La morte attira gli uomini e Circe lo dice nel dialogo « Le streghe », parlando dei suoi amori con Odisseo. Il dialogo di Circe e Leucò intreccia ancora al tema della morte il tema dell'amore: la dignità dell'uomo è di non conoscere il destino, di saper amare e correre alla morte e ricordare. Circe riconosce che soltanto se una dea volesse esser mortale, « qui sarebbe il nuovo, che spezzerebbe la

catena »; ed ubbidisce, una sera, al desiderio di Odisseo, e si pone al telaio e finge la voce di Penelope: « Anch'io quella sera fui mortale.... quella fu l'unica volta che senza sorridere fissai in faccia la mia sorte e abbassai gli occhi ». Il tema dell'amore s'illumina di vibrazioni insolite, di delusione e di sgomento, consone ai motivi del diario, e che forse determinarono lo scrittore a intitolare il libro alla maga compagna e interlocutrice di Circe, a Leucò.

* * *

L'ordine del libro, seppure i *Dialoghi* furono composti l'uno indipendentemente dall'altro e per estro spontaneo, appare sufficientemente chiaro. I dieci primi dialoghi dicono l'imporsi di una legge al caos e la soggezione al destino. La decade s'inizia con il dialogo di Issione e Nefele e conclude con il dialogo « La strada », ove parlano Edipo cieco e ramingo e un mendicante, che ne esalta ancora la grandezza. Ma l'eroe cieco, colpevole perché il destino lo volle e sottratto al proprio volere, chiede: « chi fu Edipo? ». Egli rimpiange di non aver vissuto come il mendicante « lungo le strade della Fòcide e dell'Istmo, quando avevo i miei occhi. E non salire le montagne, non dar retta agli oracoli.... ».

I cinque dialoghi seguenti, di Eracle e Prometeo, di Orfeo e Bacca, dei cacciatori che hanno ucciso l'uomo-lupo, di Eracle e Litierse, e il dialogo « I fuochi », fra padre e figlio, ove si rievocano i sacrifici umani delle civiltà contadine, provano che l'uomo può anche trasformare la propria sorte, non è ad essa prono. E finalmente i dialoghi fra Calipso e Odisseo, Diana e Virbio, Circe e Leucotea, Teseo e Lelego, mostrano come l'uomo possa egli stesso imporre la propria dignità a fondamento della vita, anche se non a lui appartiene di decidere il destino.

Gli ultimi dialoghi raffigurano le donne mitiche « dagli occhi freddi e omicidi », Elena e Clitennestra e Medea. Iasone, non più giovane, parla alla piccola cortigiana Mélita dei viaggi degli Argonauti e degli amori con la maga assassina; ed anche l'immagine di Ariadne consolata da Dioniso ritorna in uno dei dialoghi, « La vigna ». E infine quattro dialoghi affrontano il tema di un legame necessario fra gli uomini e gli dèi e della nostalgia che gli dèi hanno per la vita degli uomini: sono i dialoghi più propriamente metafisici. « Sanno favoleggiare, i mortali », dice il satiro alla amadriade, « .... Saranno dèi. Oseranno uccidere gli dèi per vederli rinascere. Si daranno un passato per sfuggire alla morte. Non ci sono che queste due cose — la speranza o il destino ». L'ultimo dialogo mitico, « Le Muse », dà la conclusione e la sintesi dell'intera serie. Mnemòsine, che in sé riunisce, unico nume, la possanza delle Muse e delle Càriti, parla ad Esiodo e gl'insegna a intendere la vita degli immortali senza destare la Hybris. La Memoria, la Musa, la poesia dà « nomi alle cose che le fanno diverse, inaudite, eppure care e familiari come una voce che da tempo taceva ». In un attimo, quando il tempo si ferma, di estasi, la visione di qualunque singola cosa può rendere felice: « Quell'attimo ha reso la cosa un ricordo, un modello ». Si può immaginare una vita fatta di simili attimi e sarà questa la via a sapere « cos'è vita immortale ». Perciò, per conoscere le cose immortali, che sono presso di noi e con noi, dice Mnemòsine, « bisogna vivere per loro, Esiodo. Queste vuol dire, il cuore puro ». L'uomo, ogni uomo, nasce in una palude di sangue, ma « il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma.... ». Se il poeta sa che ogni gesto umano ripete un modello divino e che ogni istante sgorga dal silenzio delle origini, egli, il poeta, può dire queste cose ai mortali.

La poesia è tema al dialogo mitico, la poesía nel suo farsi e quale ufficio, insegnamento e rivelazione della vita immortale. Dall'intera serie dei *Dialoghi* Pavese aveva tratto questa verità, e dall'intera sua opera questa verità si manifesta come il risultato di un'esperienza, ch'egli tentava di comunicare altrui.

* * *

Dopo i *Dialoghi con Leucò* lo scrittore pubblicava le sue maggiori opere narrative, ove portava nel racconto della vicenda contemporanea la visione mitica e la nozione della poesia, ch'egli aveva raggiunta. Il successo forse lo persuase a dire non più per enunciazione teoretica della sua conoscenza della poesia quale espressione sempre attuale del mito, inteso secondo la problematica di un'epoca e nella tensione verso il chiarimento di essa dall'intima esperienza. E certamente egli enunciava il vero ufficio del poeta in ogni epoca e non soltanto disconosceva le idee ammesse dai suoi contemporanei in fatto di estetica e d'arte, bensì rifiutava anche l'ufficio e il compito, che si pretende oggi nuovamente di assegnare alla poesia, un compito ideologico e politico, che non le può essere proprio. Pavese si vide quindi respinto ugualmente dalle fazioni in contrasto, dagli uni e dagli altri, che lo accusarono d'irrazionalismo, di cercare una risoluzione soltanto estetica della vita, di abbandonarsi all'anarchismo sentimentale.

Del 1949 e del 1950, dei mesi appena precedenti la morte, è la pubblicazione di una rivista ch'egli progettava e volle pubblicare e dirigere, intitolata *Cultura e Realtà*: ebbe solamente due numeri, il secondo edito dopo il suicidio. In quella rivista si potevano leggere le pagine teoriche dov'egli precisava la sua estetica, che ovviamente si ampliava in una visione morale. Sono gli scritti dal titolo *Poesia e Libertà, Il mito*, ed altri ancora. Si vuole qui citare: « Il poeta, *in quanto tale*, lavora e scopre in solitudine, si separa dal mondo, non conosce altro dovere che la sua lucida e furente volontà di chiarezza, di demolizione del mito intravisto, di riduzione di ciò ch'era unico e ineffabile alla normale misura umana. L'estasi o groviglio in cui s'affiggono i suoi sguardi dev'esser tutta contenuta nel suo cuore e filtrarvi.... Se egli sta veramente riducendo a chiarezza un *nuovo* tema, un *nuovo* mondo (e poeta è soltanto chi faccia questo), per definizione nessun altro può essere a giorno di questo tema, di questo mondo in gestazione, se non lui che ne è l'arbitro ». Nondimeno, pur dopo questa rigorosa dichiarazione della singolarità del poeta, Pavese tentava di spiegare che il poeta vuol acquistare una ricchezza valida per ognuno: « Non è da credere », scriveva, « che in sé quest'esperienza del mito sia un privilegio dei poeti e, a un grado più discosto, dei pensatori. È un bene universalmente umano, è la religione che sopravvive anche nei cuori più squallidi o più meschini, i quali sarebbero ben stupiti se qualcuno gli spiegasse che dentro di loro è un germe che potrebbe diventare una favola. È — occorre dirlo? — la condizione su cui si fonda l'universalità e la necessità della poesia ».

Il discorso critico enunciava principî fondamentali per ogni interpretazione della poesia, ma serviva così poco a farsi intendere come poco vi avevano giovato le brevi note divulgative premesse ad ognuno dei *Dialoghi con Leucò*, e neppure il dialogo ultimo, non mitico, dal titolo « Gli dèi », epilogo al libro. « Credi ai mostri, credi ai corpi imbestiati, ai sassi vivi, ai sorrisi divini, alle parole che annientavano? » l'interlocutore chiedeva, e lo scrittore, egli stesso, rispondeva: « Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito ». Dove questa risposta non valeva, egli non ne aveva altra, e quando la polemica insorse contro di lui, preferì ascoltare il richiamo della propria desolazione, rinunciare alla polemica ed anche alla vita.

ALESSANDRO PELLEGRINI

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

LE DISGRAZIE DEL VERGA

Caro Bocelli,

ti ringrazio della difesa che tu hai fatto del mio lavoro. Fai sapere al signor Vito Perroni che io dichiaratamente ho detto che risalivo alle edizioni più recenti corrette dal Verga stesso. Avrei potuto giovarmi delle edizioni sue e di sua sorella Lina soltanto se esse avessero avuto una documentazione, una nota filologica in fondo, come si fa in tutte le edizioni critiche.

Ricordo che nel '24 io pubblicai le *Novelle rusticane,* non adoperando l'ultima edizione curata dal Verga per « La Voce » di Prezzolini, ma risalendo senz'altro all'edizione principe del Casanova del 1883. Il Barbi mi diede ragione, e mi disse: « Hai fatto benissimo ». È un problema questo che si è presentato per Tasso e per altri autori, per cui la lezione più tarda non è la più accettabile. Rifiutavo perfino le correzioni del vecchio e venerando Verga.

Quindi in me nessuna antipatia per le edizioni Perroni presso Mondadori, ma semplicemente un criterio netto di filologia. Del resto oggi mi domando: come fidarsi di un Vito Perroni, che non intende il significato p a r t i t i v o di *Opere* senza il *Le*? Tempo fa io stampai un volume, *Personaggi dei « Promessi Sposi »*, ed evitai di mettere *I personaggi....*, perché quell'articolo avrebbe significato che io trattavo di tutti i personaggi manzoniani. Molto migliore la sorella Lina Perroni, che è più colta e più cauta del fratello.

Debbo poi tramite tuo far sapere al signor Vito Perroni che io due o tre anni fa mi son rifiutato di intervenire perché si appianassero le cose tra lui e Mondadori; io non c'entro, e non sono un fidecommissario delle opere del Verga. Accettai di curare il volume di Ricciardi semplicemente per le insistenze e le preghiere del Mattioli, che è un mio vecchio amico. Nel 1934 fui pregato da Ranieri Allulli di curare per conto di Mondadori una edizione scolastica del *Mastro don Gesualdo*; fui avvertito anche di levarne alcune parti, per ragioni scolastiche e di prezzo. Naturalmente molti hanno fantasticato su queste soppressioni, non ricordo bene ora quali, che io feci non per ragioni mie, ma strettamente editoriali.

Ma che cosa è intervenuto poi tra i Perroni e Mondadori? È vero che c'è stato un esproprio ordinato dal tribunale, dei manoscritti del Verga, di cui il signor Vito Perroni si era impadronito? Ma chi è questo Vito Perroni? pagherei a sapere che cosa egli fa nella vita, e se si è mai occupato di studi. Reincarna forse l'idea del Duce, e vuole essere preso per il duce dei filologi? « Nell'avel si svegliò dunque Baiardo, E sulle dolci orleanesi valli La Pulcella rileva il suo stendardo? ». Ho l'impressione che egli si sia risentito perché il suo editore Mondadori ha ceduto alla Ricciardi il permesso di ristampare almeno ottocento pagine del Verga. Ma che cosa c'entro io in queste relazioni tra la Mondadori e la Ricciardi? Io sono un falso bersaglio di Vito Perroni; mi verrebbe voglia di dirgli con Angelo Musco, « Si carmasse Vossìa! ». Io non gli voglio nessun male, e anzi, giacché ci sono, gli suggerirò un criterio filologico: per gli scrittori con-

temporanei o moderni in genere, a cominciare dal Manzoni, noi dobbiamo prendere come testo principe il testo curato dall'autore stesso. Manoscritti! Manoscritti! Ma noi lo vediamo tutti i giorni, per esperienza personale, che il nostro vero manoscritto è l'ultima bozza di stampa che abbiamo licenziato. E ricorriamo ai manoscritti soltanto per qualche parola dubbia. Temo forte che egli si sia risentito più per una ragione economica che per una ragione filologica. Se io avessi adottato il testo suo e di sua sorella Lina, probabilmente avrebbero avuto diritto a una quota dei quadagni assorbiti dalla Mondadori, per la cessione della proprietà letteraria. Ora invece Mondadori se ne sarà potuto probabilmente lavare le mani. Giuro che non mi son voluto giovare di questo criterio per nuocere ai Perroni; soltanto diffido dei loro testi, come stanno ora, e diffido anche che in avvenire possano fare meglio, perché l'arte della filologia è un'arte difficilissima, e la si apprende in trenta o quaranta anni di lavoro. Ora dove sono i lavori del signor Vito Perroni e sorella?

Non si preoccupi della sua edizione delle *Opere complete,* la favorirò io stesso quando uscirà, ma purché sia fatta ammodo. Io non ho mai avuto gelosia del lavoro altrui, sono anzi lieto quando posso essere scaricato di qualche peso. Non sono un disoccupato.

Nel '34 poi dissi chiaro il mio pensiero sulla interpretazione fascistica che la Lina Perroni aveva dato di *Dal tuo al mio,* nella edizione Bemporad del 1929, in cui c'era uno studio sulla *Attualità di Verga.* Tra me e la Perroni c'erano rapporti cordiali, ed io conservo sempre un suo telegramma augurale per San Luigi. Ma io scrissi lo stesso queste testuali parole:

Su *Dal tuo al mio* fantasticarono e polemizzarono i contemporanei, specialmente per il bozzetto teatrale, e tornano a fantasticare e a polemizzare i nostri critici d'oggi, gli uni e gli altri interpretando l'opera come una testimonianza delle idealità politiche dello scrittore. Ma a dire il vero il Verga in ogni tempo ha respinte queste interpretazioni allotrie dell'opera sua.

E aggiungevo:

Sarebbe lo stesso che, fermandoci sul cupo pessimismo di *Libertà,* concludessimo che per il Verga uomo le rivoluzioni e le sommosse fossero inutili, perché il popolo ricade sempre nella antica sua sudditanza *ab aeterno* determinata; e sarebbe lo stesso che la rappresentazione ironica, e qua e là caricaturale, delle rivoluzioni del 1821 e del 1848, quale leggiamo nel *Mastro don Gesualdo,* ci facesse concludere che il Verga fosse codino e borbonizzante. E allora addirittura perché non credere anche che lo scrittore, nella vita, amasse di preferenza le Nedde, le Mene, le Diodate, e non le Eve, le Adeli, le Vellede, le Nate, le Elene, le Isabelle, che ebbero meno felicità d'arte e di simpatia morale dal suo cuore e dalla sua fantasia? Si confondono sempre volentieri i fantasmi della poesia, con quelli che possono essere gli idoli della nostra vita quotidiana. È lecito, certamente, fare delle indagini su quello che Giovanni Verga, cittadino catanese, pensasse come privato, e raccontare della sua educazione mazziniana di giovanetto, e del suo sempre fervido patriottismo e unitarismo, e poi del suo filantropismo sociale di uomo maturo, e infine del suo conservatorismo e nazionalismo di « proprietario terriero » degli ultimi anni.... Ma il Verga scrittore non è né mazziniano né unitario, né socialista e nemmeno antisocialista, la sua sconsolata visione della vita (un diverso pessimismo il suo dal pessimismo cattolico del Manzoni) lo porta a rinnegare anche i miti sociali e politici, cingendoli di quella solitudine deserta, che è il solo cielo verace del suo mondo eterno di poeta.

Nel fascicolo di maggio di « Belfagor » del 1946, non esitai a ospitare un bel saggio di Aurelio Navarria, su *Dal tuo al mio,* dove il critico fine che conosciamo dà una interpretazione del bozzetto drammatico molto equanime; io pubblicai quel saggio anche se contrastava con la mia originale veduta critica. E il Navarria ne ha toccato anche lui, in qualche giornaletto siciliano, perché reo di aver recensito un tempo molto severamente gli *Studi verghiani* di Lina Perroni! Ma insomma, questi Perroni sono intoccabili? Perché vengono fuori col manganello?

Pubblicai poi io stesso un articolo, *Verga, poeta della povera gente,* il 20 gennaio 1952, in cui fra l'altro scrivevo:

L'opera *Dal tuo al mio* offrì l'occasione, nel 1905-6, a discussioni un po' arbitrarie sulla fede politica dello scrittore. Il Verga era un socialista, o era un semplice proprietario terriero, che affermava il carattere eterno ed egoistico del possesso? Dobbiamo credere alla fede politica del frequentatore assiduo del Casino dei Nobili di Catania, o dobbiamo credere alla fede politica che si leva da tutte le pagine dello scrittore, ispirate a una condolenza universale per le privazioni dei poveri, e a una satira inclemente di tutti i rappresentanti della vecchia società feudale? La satira contro tutti i baroni spiantati è proprio feroce nel Verga.... Io non darei mai a leggere le opere del Verga alle principesse e alle duchesse che spesseggiano fra Taormina e Catania, e che fanno gli onori di casa agli ospiti illustri, con lusinghiera gentilezza; esse vi avvertirebbero l'epicedio del loro mondo feudale, e respirerebbero in una solitudine deserta, che è il solo cielo verace del mondo eterno del poeta. E da quella solitudine si parte un grido di protesta, un grido di libertà dalla miseria per tanta povera gente oppressa.... Verga ci viene incontro quale scrittore, simile ad altri scrittori, simile ad alcuni scrittori russi dell'Ottocento [io pensavo a Gogol], che non profetizzano un nuovo assetto sociale, ma lo preparano intanto e ne suggeriscono dolorosamente le fatale necessità.

Si può leggere l'articolo per disteso nella seconda edizione del mio *Dialogo dei popoli* (Firenze, Fratelli Parenti, pp. 203-7), dove è da correggere la data: 20 gennaio 1952, e non 1953, perché pubblicato primieramente nel fascicolo di marzo 1952 di « Belfagor ».

La mia interpretazione in ogni momento è stata sempre rigorosamente storica, e tutte le fandonie che hanno scritto i vari Edilio Rusconi e i vari Vito Perroni sono campate in aria. Forse è grave colpa non essere monarchici, o non essere fascisti?

Ti sarei grato, caro Bocelli, se tu pregassi il Pannunzio di pubblicare questa mia lettera sul *Mondo*; io non volli reagire per nulla agli articolacci scritti contro di me sulla *Fiera letteraria,* ma per il *Mondo* faccio eccezione.[1]

Affettuosi saluti dal tuo vecchio amico

LUIGI RUSSO

Marina di Pietrasanta, 26 agosto 1955

NOVELLE DEL « DECAMERONE » SCENEGGIATE

Ho assistito il 6-7 agosto, a Certaldo Alto, allo spettacolo intitolato *Il gaio Decamerone.* Primo tempo: la messa in scena della novella di Lizio da Valbona, che sorprende Ricciardo Manardi con la figliuola, e che il Croce aveva commentato molto favorevolmente in *Poesia popolare e poesia d'arte*; poi l'altra di Ricciardo Minutolo, che ama la moglie di Filippello Sighinolfo, e che ricorre ad un geniale raggiro per di-

[1] Sul *Mondo* è apparsa una diversa redazione di questa mia protesta (*Il mondo,* 13 settembre), ma indirizzata al Direttore. Poiché in quella lettera al Pannunzio io scrivo che per la ristampa delle *Novelle rusticane,* che io feci nel 1924 con l'editore Vallecchi, mi valsi del consenso del Verga, non vorrei che il cavilloso Perroni e un suo scudiero mi rinfacciassero che il Verga nel 1924 era già morto!!! È evidente che io mi riferivo alla data in cui il Verga mi poté scrivere prima della morte, avvenuta, come è noto, il 27 gennaio del '22, deplorando l'edizione del Prezzolini, e incaricandomi di dire al Croce che tutte queste scorrettezze dell'edizione prezzoliniana non erano imputabili a lui. Faccio presente che Vito Perroni mi accusa di avere tutta una *gang* letterario-politica a mia disposizione. Devo essere proprio un uomo potente se hanno parlato favorevolmente della mia raccolta verghiana i liberali, i cattolici e i comunisti! La *gang* invece di cui si fa forte il mio avversario è composta, oltre che da un collaboratore della *F. letteraria,* dai redattori de *La Patria,* giornale monarchico-fascista di Milano, e del *Secolo d'Italia* che giunge a stampare anche la scheda di adesione del Verga al nazionalismo. Sapevamcelo!

morarsi con essa, la Catella, impersonata molto bene da Rossana Montesi. Infine la terza novella, quella di Salabaetto e della bellissima ciciliana, che carpisce ai mercatanti i loro fiorini, e se li fa provvisori amanti; ma poi viene a sua volta beffata, poiché il « toscano acanino », Salabaetto, prende consiglio dal vecchio Pietro del Canigiano e intreccia una beffa più feroce alla sua rapace seduttrice. L'ultima novella è la più celebre, quella di fra Cipolla, che promette a certi contadini di mostrare loro la penna dell'Agnolo Gabriello, che gli è portata via da due paesani burloni; ma « in luogo della quale trovando carboni, quegli dice essere di quegli che arrostirono San Lorenzo ». Gli artisti guidati genialmente da Vito Pandolfi, si distinsero un po' tutti nella recitazione (che era una recitazione senza il fastidio del suggeritore), e fu infinito il godimento di un vecchio boccaccista che si sentiva ripetere lì all'aria aperta, davanti al Palazzo Pretorio, la bella prosa del Boccaccio, e i motti che si scambiavano i personaggi. Qui naturalmente noi non facciamo la recensione giornalistica dello spettacolo, e perciò non distribuiamo lodi ai vari interpreti; diremo soltanto delle donne, che, oltre alla Rossana Montesi, si distinsero la Laura Rocca, che impersonava la bellissima ciciliana. la Giulia Belsani, e l'Ivonne Tristano; e nomineremo Mario Siletti, che incarnò fra Cipolla.

Molta gente si domanderà come queste novelle potessero essere sceneggiate. Il Pandolfi fu molto accorto, perché si serviva di una prima parte, che era quella che si dice (nel mezzo del melodramma) un recitativo, in cui parlava qualche favolatrice, chiarendo l'intreccio del racconto, e di una seconda parte, in cui invece era sceneggiato direttamente lo stesso dialogo boccaccesco (che non differirebbe molto dal canto vero e proprio). Noi avevamo letto prima di partire un articoletto dell'*Osservatore Romano,* il quale scriveva sdegnato il 31 luglio 1955: « Ecco dunque arrivato anche al nostro giornale un comunicato nel quale si annuncia che sulla piazza di Certaldo una volta ancora saranno messe in scena — « allietate da balli e canti dell'epoca » — quattro commedie del *Decameron,* « sul tema dell'amore giocondo e della beffa ». « Dove sta Certaldo? » si domanda sdegnato l'*Osservatore Romano*? [1] Ecco una grave illusione che ha seminato la democrazia cristiana con la sua egemonia politica. Laggiù a Roma, nei vari conciliaboli vaticaneschi, credono che ormai si sia tornati pari pari al periodo della Controriforma, quando Pio V dava ordine ad alcuni filologi di rassettare il *Decameron.* Lasciamo la parola ad Ugo Foscolo, poiché a noi pesa il ripetere storie troppo trite:

Pio V, per intercessione di Cosimo I, concesse agli Accademici fiorentini di ristampare il *Decamerone,* emendato sul testo del Mannelli, purché per niun modo si parlasse per entro alle Novelle in male o scandalo dei preti, frati, abbati, abbadesse, monaci, monache, piovani, proposti, vescovi, o altre cose sacre; ma si mutassero i nomi e si facesse in altro modo.

---

[1] L'*Osservatore Romano* si domanda come potesse essere sceneggiato questo Boccaccio, e lamenta che « riferendo i soli vanti dei laicisti: siano d'un Settembrini, d'un De Sanctis o d'un Luigi Russo, il valore artistico del *Decameron* è meramente letterario; e consiste nello stile, onde la pagina è stata portata dal Boccaccio a classica forbitezza ». L'*Osservatore Romano* difende dunque la pura letteratura, e dice che anche di quella gli attori e il regista hanno fatto scempio, il che a noi non parve affatto, a noi che della letteratura ci preme moltissimo. — Altri giornali clericali hanno riecheggiato (falsamente) il moderato titolo dell'*Osservatore* (*Dov'è Certaldo?*), in questa maniera: *Scurrilità a Certaldo* (*Il nuovo cittadino,* Genova), *Oscenità in piazza* (*L'avvenire d'Italia*), ecc. Ma noi non ci siamo affatto accorti di queste oscenità (*omnia munda mundis*), forse perché non abbiamo mai partecipato alle orge di Capocotta, e siamo stati fautori, nella nostra giovinezza, e non soltanto a parole, dell'enciclica di Pio XI *De casto connubio.* Ma tutti codesti redattori dell'*Osservatore Romano* e degli altri giornaletti diocesani non sono mai stati al cinematografo, dove dominano le Ave Gardner e altre attrici di simil taglia, che mandano in visibilio e non soltanto artistico le folle? Le donne del Boccaccio davanti alle nostre eroine erotiche del cinema impallidiscono, e temo forte che il Boccaccio presto diventerà uno scrittore raccomandabile per le recite interne dei seminari.

Sicché al posto delle abbadesse e delle monache gli Accademici fiorentini misero baronesse e altre gentildonne, e al posto degli abati e dei preti e dei frati misero cavalieri e nobili di vario grado. Era intanto salvo il delizioso linguaggio boccaccesco, che era la preoccupazione fondamentale di quegli Accademici, ciò che li giustifica storicamente per la loro sommissione agli ordini del papa. Il Foscolo aggiungeva:

Serbavansi, e per avventura sono tuttavia da vedersi, nella Libreria Laurenziana [queste parole e sentenze e novelle stranamente emendate]; e ridicole come pur sono, s'hanno da custodire per documenti e prognostici della servitù e delle inezie in che la letteratura e l'Italia erano cadute allora, e ricadono.

Orbene, forse siamo tornati ai tempi di Pio V o di Ugo Foscolo? Proprio in queste ultime settimane è crollata la cavillosa difesa dell'Occidente, che molti si ostinavano a fare sotto la suggestione del giornale *Il Quotidiano,* e la *Civiltà Cattolica* dei padri della Compagnia di Gesù. Eisenhower e Bulganin, sorridenti a Ginevra, hanno portato un colpo serio a coteste favole, che facevano molto comodo ai seminatori di scandali e scismi. Già in altro tempo abbiamo scritto che i gesuiti sono ostili alla Russia, e non soltanto all'Unione Sovietica, fin dagli anni in cui essi furono esclusi ed osteggiati in quei lontani paesi, perché fosse rispettato il trionfo della religione ortodossa. I Russi non sono stati mai con la Chiesa di Roma; però i cattolici gesuiteggianti sono stati fatalmente avversi a tutto il mondo slavo, se non altro perché questo ha preferito in ogni tempo la chiesa di Bisanzio alla chiesa di Roma. La storia intrigata del falso Dimitrij, nota alle folle dell'Occidente almeno per un'opera di Puškin, o attraverso la musica del *Boris Godunov,* di Mussorgskij, è un primo avvio a intendere la lotta che in ogni tempo la Chiesa di Roma ha fatto alla Russia, perché partigiana decisa della chiesa di Bisanzio; la quale non è più vecchia o più assurda della chiesa di Roma, cattolica, ma ha soltanto riti e tradizioni diverse.[2] Che dobbiamo citare la *Novella delle tre anella* del Boccaccio, o *Nathan il saggio* del Lessing, sul tema della tolleranza? Gli storici borghesi hanno concluso che il falso Dimitrij non era un volgare impostore, bensì un esaltato sinceramente convinto, perché educato nella convinzione di essere il vero zarevich. Dalla sua inserzione negli avvenimenti interni della Russia comincia il « periodo dei torbidi », secondo le conclusioni e le denominazioni suggerite e adottate da una commissione di storici antisovietici rifugiatisi a Parigi dopo il 1917.[3] Si delinea e si conferma la tendenza totalitaria della Chiesa di Roma, che scomunica Mosca, perché non accetta il verbo del pontefice romano, così come in altri tempi scomunicava Ginevra, la città di Calvino, o l'Anglia erotica di Enrico VIII, pontefice coronato di una chiesa cristiana nazionale, o Wittenberg, la città di Lutero. Eppure non si può dire che, almeno la Svizzera e l'Inghilterra non fossero popoli civilissimi.

L'avvento di Pietro il Grande al trono degli Zar segnerebbe la fine di cotesti torbidi; il viaggio compiuto da Pietro nell'Occidente come « apprendista », e per richiamare, a dirla con le stesse parole del suo formulatore, « maestri dell'Occidente », voleva

---

[2] Della « Civiltà Cattolica » si veda l'articolo del padre Messineo (numero del 6 agosto di quest'anno). Così tristi e preoccupate, e anche così triste come le parole di padre Messineo io ho visto soltanto le facce di Gianni Granzotto (quello che ha parlato per tanti mesi alla radio come corrispondente dall'America), e Luigi Barzini junior, quando da Ginevra si affacciavano alla Televisione per annunziare e commentare le pacifiche intese di quei giorni. Avevano uno sguardo funereo, triste, atterrato, e noi solo allora, critici e diffidenti, ci siamo convinti che a Ginevra si era concluso qualcosa di serio per la distensione. E avemmo un sorriso di riconoscenza per i due luttuosi annunziatori.

[3] Cfr. P. Milioukov, Gh. Seignobos, L. Eisenmann, e altri, *Histoire de Russie,* voll. 3, Parigi, 1932-33; A. H. L. Fisher, *Storia d'Europa,* vol. II: *Rinascimento, Riforma, Illuminismo,* cap. XXIV, pp. 309-319 tr. it., Bari, Laterza, 1936; e infine il rimaneggiamento che di tutte queste osservazioni ha fatto N. Ottokar, *Breve storia della Russia, Linee generali,* Bari, Laterza, 1936.

aver lo scopo di conoscere le arti del mondo occidentale, per poter, « dopo il ritorno in Russia, trionfare dei nemici di Cristo, e ritornare per grazia di Dio l'Imperatore dei cristiani ». Ma a Roma non piacque mai l'apostolato cristiano di questo imperatore, che pur derideva i riti della chiesa ortodossa; giacché Pietro, mentre sconvolgeva il credo della chiesa ortodossa, lo riorganizzava ispirandosi a concetti protestantici. L'ostilità della chiesa romana verso l'Unione Sovietica non può far dunque testo, specialmente dopo l'incontro di Ginevra, perché essa ha già i suoi precedenti in questa gelosia confessionale, in questo *odium theologicum* contro una tradizione protestantico-riformata che prese piede in Russia ai tempi di Pietro. Ancora oggi, ahimè, la chiesa di Roma tenterebbe di trasformare quella che può essere una avversione sociale e politica dell'Occidente in una vera e propria guerra di religione!!!

Queste cose le sanno molto bene i dottissimi padri gesuiti, e io le scrivevo già nel 1951, reduce da un viaggio nell'Unione Sovietica. Quindi qui le riprendo *sine ira et studio*, ma semplicemente per omaggio alla verità. Discutevo l'altra sera con uno scienziato americano, premiato recentemente dall'Accademia dei Lincei, il quale tornava lievemente a parlare dell'antitesi tra Occidente e Oriente; e avendogli io fatto notare il pericolo che rappresentava per noi questa concezione manichea del mondo diviso in due parti, l'una tutto il bene, l'altra tutto il male, egli mi ribatteva dicendo che il cattolicesimo (gesuitico) ormai è stato respinto in piccoli paesi, l'Italia, la Spagna, il Belgio, ecc. Le grandi formazioni « continentali » sono tutte lontane da cotesto cattolicesimo (gesuitico), e c'è qualcuno che parlando dei cattolici li chiama perfino i nuovi pagani. Ciò che mi richiama alla mente una osservazione del Croce, nella « Critica », in cui il Maestro napoletano diceva che gli avanzamenti del cattolicesimo (sempre gesuitico) nel mondo moderno sono di natura tattica, e non mai strategica. E difatti tutti siamo riguardosi verso la chiesa cattolica che fu la chiesa delle nostre mamme, delle nostre sorelle, delle nostre compagne, e solo ci opponiamo alle sue ambizioni totalitarie, e all'invadenza delle sue truppe di assalto.

Oggi i clericali si illudono di combattere tutti noi « libertini » diffamandoci in qualsiasi modo, e servendosi anche di qualche basso giornale, perfino nel campo letterario, reclutando fuorusciti di Montelepre e di Bellolampo, perché si dica male di questo o quello studioso, quasi che in Italia ci sia tanta ignoranza da non capire gli oscuri interessi che muovono coteste manovre. Ahimè! vorremmo chiudere con qualche ammonimento grave del Manzoni: sono questi i nepotastri di donna Prassede inculcatrice tirannica di odî e di antipatie alla timida Lucia!

Luigi Russo

POLEMICHE LETTERARIE E COSTUME MORALE

Di Roger Peyrefitte, l'uomo, letterariamente parlando, del giorno, in Francia ed all'estero, dopo il successo del suo ultimo romanzo, *Les clès de Saint Pierre*, convien dire brevemente che s'inquadra nella miglior tradizione narrativo-saggistica francese, in quella stessa linea che si ricollega ad Anatole France e, prim'ancora, a Voltaire. Scrittore della giovane generazione, anche se non più della giovanissima, Peyrefitte conta al proprio attivo una ricca produzione letteraria il cui pezzo forte — sul piano dell'arte — è senza dubbio costituito dal romanzo *Les amitiès particulières*, tradotto anche in italiano e pubblicato da Einaudi nella collana « I Coralli ». In esso, con mirabile acutezza psicologica e lucida analisi della spiritualità giovanile, Peyrefitte ha analizzato la vita di un collegio maschile di adolescenti. È quello il periodo, e non è chi non lo sappia per diretta esperienza, dello schiudersi d'orizzonti ed interessi nuovi, dell'improvviso ridestarsi di sentimenti, passioni, sensualità che preludono all'età matura, del subitaneo trascorrere insomma, dall'età d'oro dell'infantile innocenza a quella, assai meno mitica, della giovinezza. *Les amitiès particulières* rimane — nessun dubbio — un

classico dell'argomento, né d'altronde ritiene esclusivo valore documentaristico o particolare, riuscendo, in quasi tutte le sue pagine, ad assurgere a dignità d'opera d'arte, d'universale, durevole validità. Gide, buon conoscitore d'uomini e miglior giudice di scrittori, profetizzò che Peyrefitte sarà ancor letto fra cent'anni, né stentiamo a credergli sulla parola.

Con *La mort d'une mère*, anch'esso tradotto in italiano, l'anticonformista Peyrefitte affondava nuovamente il bisturi della propria irrequieta curiosità in un altro settore reso generalmente *tabù* dalla lunga pratica d'umane convenienze. La nuova *brochure* infatti, pur rimanendo, artisticamente, su un piano inferiore a quello delle *Amitiès particulières*, era anch'essa un lucidissimo esame, condotto in profondità, dei sentimenti e degli stati d'animo di un figlio accanto alla madre che sa condannata e che, in effetti, vien meno. Ad una prima lettura potrebbe sembrare un poema d'aridità, di egoismo (ammesso che da sentimenti simili possan scaturir poemi....) anzi, addirittura il poema di quello che è un po', se vogliamo, il nuovo *mal du siècle*, ma chi non si arresti alla superficie e non si lasci colpire dalle mere apparenze, scopre in essa ben altro significato. Condotto sulla falsariga di una gidiana sincerità, di un cristallino, impietoso amor del vero, il libro potrà, se mai, esser definito un poema di verità, volendosi in tal modo sottolineare questa sua completa aderenza a un dato profondamente umano e che, del resto, è vano scandalizzarsene, la saggezza popolare ha riassunto in uno scultoreo motto: chi muore giace, chi vive si dà pace.

Ambassades, il nuovo romanzo che diede a Peyrefitte maggior rinomanza internazionale a seguito delle polemiche e della campagna scandalistica che ne accompagnò e favorì la diffusione, *Ambassades* fu un notevole affresco della vita di determinati ambienti, riscattandosi anch'esso tuttavia dal semplice grigiore del documento, per la felice fusione che vi si riscontra d'elementi ben altrimenti validi. Anche in quest'opera il conformismo usuale vien battuto in breccia per quell'esigenza di verità (altri dirà, ed a torto, di scandalo) che si sprigiona da ogni pagina del libro, né questo è il solo filo che congiunge *Ambassades* a *Les amitiès particulières*. Vi è una continuità ideale in questi romanzi, e che tornerà nell'ultimo, *Les clès de Saint Pierre*, rappresentata più assai che dal ritorno di certi personaggi, di certe situazioni, di certa problematica morale, da tutta una visione della vita che non si smentisce, da un'aspirazione che è inquietudine (e dunque *vita*), insoddisfazione, anelito costante ad un *quid* non raggiunto.

Meno felice il seguito, *La fin des Ambassades*, anche se arriso da un successo editoriale senza precedenti, riposante sul suo contenuto particolare e, più ancora, sull'offensiva cartacea che, incautamente il Quai d'Orsay scatenò contro l'opera ed il suo autore. Oltre a tutto, *La fin des Ambassades*, presupponeva una minuziosa, specifica conoscenza dei retroscena e dei personaggi della vita politica francese di questi ultimi anni che difficilmente poteva esser posseduta dal lettore straniero. Donde il suo carattere particolaristico e documentaristico.

Du Vesuve a l'Etna, anch'esso tradotto in italiano, e pubblicato con magnifiche fotografie dalla Leonardo da Vinci di Bari, ci riporta al miglior Peyrefitte. Si tratta di un diario, di un *carnet* di viaggio. Meta del peregrinare di Peyrefitte è l'Italia meridionale ed insulare, guardata con occhio attento e smagato, con umorismo, e, nello stesso tempo, con dolcezza d'innamorato, con una vena di tersa malinconia che conquide ed una suggestiva forza di notazione.

Recentemente, come si diceva in principio, è apparso nelle librerie, l'ultimo romanzo di questo estroso scrittore, *Les clès de Saint Pierre* (ed. Flammarion). Il libro, da tempo annunciato, era atteso con qualche impazienza, da una parte essendo note la *verve* satirica e la spregiudicatezza dell'autore, dall'altra potendo tornar gradita, in più d'un ambiente, la pretesa indiscrezione nei confronti dei circoli vaticani, sottintesa dal titolo stesso. Il romanzo dunque, vien pubblicato e subito la critica comincia a occuparsene in Francia ed all'estero. I giudizi non son tutti concordi, ma prevalgono le liete accoglienze, del resto giustificate. Perfino in campo cattolico. Pierre de Boisdeffre,

sulla rivista *Combat*, scrive « .... Roger Peyrefitte se montre dans ce roman.... un écrivain de grande race, un des meilleurs que nous possedons dans cette lignée ironique au style parfait qui descend de Voltaire et d'Anatole France et dont il est aujourd'hui l'un des rares a se reclamer ». E Jacques Robichon, in *Arts*, rincara la dose: « .... jamais Peyrefitte n'a été si loin ni si haut. Jamais il n'à montré a ce degré l'aisance d'un écrivain de race qui, selon la prophétie de Gide, se fera lire encore dans cent ans.... ». E Michel Durafour, in *Paris-Varietés*: « .... *Les clés de Saint Pierre* sont un chef d'oeuvre de langue, d'inspiration, de profondeur de vues ». E c'è di più, ci sono i giudizi egualmente favorevoli nella sostanza, anche se più cauti nella forma, del rev.do padre Gabel nella cattolicissima rivista *La Croix*, dell'accademico di Francia Mauriac, di Robert Kemp su *Les nouvelles littéraires* e potremmo continuare. In Italia, ove il volume ha subito larga diffusione, lo accoglie una favorevole presentazione della *Fiera Letteraria*, settimanale notoriamente legato all'Azione Cattolica, che scrive testualmente esser Peyrefitte « .... un artista delicato eppure acuto » « uno scrittore fra i più preparati e serii che la Francia conti oggi » « uno dei più dotati della sua generazione » ecc. Senza entrare nel merito letterario dell'opera, diversi quotidiani a grande tiratura, dedicano al romanzo ampi servizi ov'è riassunta la trama e son riportate pagine intere. In linea di massima, ripetiamo, l'accoglienza è dunque favorevole. È nota la polemica che, al proposito, si dibatté sui giornali italiani, massime su *La Fiera Letteraria*, che in prosieguo di tempo ritrattò i propri elogi per intero, l'*Osservatore Romano* e, ad opera dello scrivente, su *Il Corriere della Nazione*.

Les clés de Saint Pierre è un romanzo, anzi, un'opera letteraria a mezza strada fra il romanzo di costumi ed il saggio, fra la divagazione, per intenderci, all'Anatole France e l'invenzione narrativa pura e semplice. Come tale ritiene un valore specificamente letterario e postula un giudizio d'ordine soprattutto estetico. Se ai nostri apprezzamenti estetici i redattori dell'*Osservatore Romano* avessero contrapposto argomentazioni egualmente estetiche, la discussione avrebbe potuto aver luogo e sarebbe stata, probabilmente, fruttuosa, come sempre la polemica, lo scambio delle idee, la libera discussione. Ma questa, che era l'unica metodologia *ad hoc*, è stata respinta a priori dalla controparte e tanto i redattori pontifici che quelli monarchici hanno pensato bene di trincerarsi dietro la ingiuria gratuita, la non motivata — esteticamente — condanna, l'aprioristica diffamazione. Come abbiamo avuto occasione di scrivere nel corsivo *Non de eadem re*, definir semplicemente immondizie o ignominie un'opera letteraria, sarà anch'esso, non lo si nega, un modo di esercitar la critica: solo nasce il sospetto esser quello un sistema piuttosto sbrigativo, alquanto semplicistico e, soprattutto, estremamente comodo. Ed è per lo meno strano che scrittori e critici della statura di Mauriac, di Pierre de Boisdeffre e degli altri inizialmente citati, abbian potuto andare così manifestamente fuori del seminato, profferendo elogiativi giudizi di quel che l'illustre ignoto gesuita francese padre Beslay, autore di una sconveniente omelia radiofonica diffusa dall'emittente vaticana, il purtroppo non altrettanto ignoto conte Della Torre e l'ignotissimo — letterariamente parlando — on. Covelli, han definito immondizia, ignominia, libello scandalistico ecc.

La verità è — ed è naturale e umano spiaccia agli interessati — che quasi tutti i colpi del Peyrefitte giungono al bersaglio. Prima di tutto perché lo scrittore, nel romanzo, espone fatti in gran parte veri e risaputissimi e documentabili, poi perché li espone in modo particolarmente piacevole e felice, anche se molte digressioni, se troppe divagazioni appesantiscono qua e là la sua pagina, a volte conferendole, giusta quanto notavamo precedentemente, il carattere del saggio piuttosto che quello del romanzo. Con tutto questo, rimane che la figura per es. del cardinal Belloro così com'è tratteggiata nelle *Clés de Saint Pierre*, è artisticamente di notevole rilievo, viva, umanamente permeata di calore, coerente esteticamente, funzionale e degna in tutto di rientrare nella miglior tradizione del personaggio narrativo. Rimane altresì assodato che l'atmosfera, l'ambiente, il clima ideale di questa Roma a metà pagana ed a metà cristiana, anzi,

paolotta, adagiata fra le rovine materiali che parlan del classicismo e quelle morali che testimoniano il progressivo allontanamento della Chiesa dall'archetipo ideale (i primitivi fedeli attendevano, dopo la morte di Nostro Signore, la *parusia* ed il regno dei cieli: vennero in luogo di quelle la Chiesa, istituto storico e terreno, e il dominio temporale dei discendenti di Pietro), di questa Roma che più ancora forse degli altri centri italiani s'imprime nel ricordo nostalgico di quanti han saputo comprenderla ed amarla, proprio per il suo innato anticonformismo, per la sua essenziale spregiudicatezza, il clima dunque di questa città è reso magistralmente e — lo ripetiamo — assai più compiutamente di quanto non sia in un recente romanzo italiano che ad essa appunto s'intitola. Com'è del pari assodato l'equilibrio sempre più stabile, e che le pagine delle *Clés de Saint Pierre* denunciano chiaramente, fra il gioco lucidissimo dell'intelligenza di Peyrefitte, e il dato, ben altrimenti profondo, delle sue esigenze spirituali. Com'è del pari evidente la maestria tecnica dello scrittore, la classica compostezza del suo stile, la maliziosa freschezza del suo moraleggiare. Con tutto ciò, ovviamente, non riteniamo di aver risolto definitivamente il problema estetico di Peyrefitte narratore: abbiamo semplicemente messo a fuoco determinate impressioni, dalle quali è scaturito un certo giudizio estetico. Altri potrà dissentire e farci convinti dell'eccellenza dei propri argomenti. Ma a tanto si richiedono serietà di preparazione culturale, buon gusto, domestichezza della problematica estetica, finezza di giudizio e mill'altre doti di cui, a tutt'oggi, gli improvvisati esegeti dell'*Osservatore Romano* e del *Corriere della Nazione* si son mostrati affatto sprovveduti.

Se poi dall'ambito più specificamente letterario passiamo ad esaminare le questioni di carattere morale connesse a questo triste e vergognoso episodio, il discorso minaccia prolungarsi indefinitamente, tanto gravi e significativi sono i problemi che ne discendono. Questioni morali, problemi di costume e tutti vitali, tutti d'indubbia portata. Recentemente nel suo splendido diario *Anni e tempi* Ernst Wiechert ebbe ad affermare esser questa nostra, un'epoca « nella quale non esiston più che giudizi ideologici » giacché « non abbiamo più la forza di dare un giudizio meramente estetico ». Giudizi ideologici, e quindi, per esasperazione, fanatismi, arbitri, storture etiche e concettuali. Non vi è molta differenza infatti — almeno qualitativamente — fra l'atteggiamento spirituale, la *Weltanschaüung* dei giovani hitleriani che gettarono su tristi roghi le opere di Thomas Mann e quella dell'on. Consiglio (guarda chi si vede!) che vorrebbe bruciare « l'immondo esemplare » delle *Clés*, o dell'on. Covelli (Covelli: chi era costui?) che eleva « la più fiera protesta contro il governo che consente la libera circolazione in Italia di così ignobile libello ». E questo, naturalmente, senza voler istituire alcun paragone fra Mann e Peyrefitte. Gli uni e gli altri s'incontrano e fraternizzano sul piano inclinato dell'ignoranza presuntuosa e del fanatismo prepotente. Ma tutti sappiamo ove quel piano inclinato, fatalmente conduca.

Sul numero 25 di *Vie Nuove*, occupandosi della polemica peyrefittiana, Tommaso Chiaretti ha sottolineato come « i roghi dei libri non siano mai stati una soluzione ai conflitti delle idee ». La storia, erroneamente definita *magistra vitae*, insegna di solito ben poco ed evidentemente questa lapalissiana verità non è conosciuta dalla Segreteria di Stato della Santa Sede e dal segretario del P. N. M. Appunto per aver, nei secoli, applicata la primitiva, barbarica metodologia della coartazione delle idee, del ricorso al braccio secolare, dei roghi, dei cavalletti, delle torture, appunto per questo la Chiesa non ha mai risolto i conflitti di idee che l'han resa, sempre più, e massime oggidì, un corpo estraneo alla civiltà, al pensiero, alla vita moderna, com'è agevolissimo constatare quotidianamente e nell'ambito teoretico ed in quello pratico. Ogni età del resto, ed ogni società storica sono contrassegnate da sviluppi di spiritualità e di pensiero consone, necessarie, diremmo addirittura fatali rispetto alle condizioni storiche che vi si accompagnano. E come il Medioevo fu l'età d'oro della teocrazia e del dominio temporale, come l'illuminismo ed il liberalesimo furono l'espressione tipica della civiltà dei secoli XVIII e XIX, così nessuno vorrà trar pretesto di meraviglia dall'ovvia consta-

tazione che, mutati i tempi, e cioè a dire, le condizioni storiche, debban altresì mutare certi credi ideali e determinate, conformi precettistiche morali. È questo, salvo errore, il senso della dialettica storica, diciamo pure della vita intesa come perenne divenire.

Ogni tanto, e purtroppo sempre più spesso, il tranquillo decorso della vita spirituale italiana, è turbato da incredibili, imprevedibili attentati. Gli anni a noi più vicini sono contrassegnati da una serie di simili scandali che impressiona: è un'autentica *via Crucis* percorsa da un nuovo Cireneo, la libertà. Di tali dolorosi episodi, ricorderò solo alcuni: il caso de *L'armata s'agapò*; il divieto posto dalla censura a rappresentare la commedia *La governante* del povero Brancati; la proibizione a rappresentare, fra il riso generale, la machiavellica *Mandragola*; il divieto di rappresentare la commedia *Leontina non è qui* di Franco Monicelli, vincitrice del Premio Riccione 1952; lo scandalo — ché non saprei come altrimenti definirlo — del circolo cinematografico romano *Charlie Chaplin*, cui furono inibite, per l'intervento della P. S., le consuete rappresentazioni ad uso dei soci (febbraio 1953); l'incauto invito formulato dalle autorità ecclesiastiche al governo italiano, a praticamente impedire la libera vendita dei *Racconti romani* di Moravia, posti all'Indice dal Santo Uffizio, e cui, giustamente, si replicò col conferire a quel libro il premio Strega 1953, e potremmo continuare. Ora, poiché l'art. 21 della nostra Costituzione dichiara esplicitamente che « .... tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto ed ogni altro mezzo di diffusione.... » e che « .... la stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni e censure.... » non si capisce come e perché sia possibile farsi quotidianamente gioco di tali disposizioni con tanta impudicizia. A quale medioevo dello spirito, anzi, a quale controriforma, voglion ricondurci questi *chierici traditori*? non è sufficiente al dogmatismo, all'intransigenza, al fanatismo di certi circoli, il tribunale della Santa Inquisizione? davvero pretendono il rinnovato appoggio del braccio secolare? Quotidianamente si ode ripetere che il P. C. I. è asservito all'imperialismo sovietico, che esso costituisce una quinta colonna russa in Italia ecc. Come mai non si denuncia con altrettanta imparzialità, l'insoffribile inframettenza del Vaticano nella vita politica ed intellettuale italiana, di cui abbiamo ripetute, chiarissime riprove? o l'azione sottilmente corruttrice del partito di maggioranza, a quello intimamente collegato da manifesti vincoli ed evidenti sudditanze? Leggerezza, cecità, incoscienza, o non piuttosto timore, vile e volgarissima paura? paura di perdere posti e prebende, di sofferir danno e rappresaglia, boicottaggio e persecuzione?

Che la sistematica ingerenza della Chiesa nei casi della vita politica, economica, spirituale italiana possa esser giunta a tanto, costituisce già, di per sé, un *nefas* preoccupante. Ma che i partiti politici italiani, o non sentano il bisogno di insorgere contro questa inframettenza, o addirittura se ne rendano succubi interpreti — e, ironia della politica, a tanto giunse proprio il partito della monarchia, la quale in Italia, pur fra colpe ed errori, ebbe ed esplicò una funzione di difesa dello Stato contro l'invadenze clericali! — non può non lasciar perplessi e amareggiati.

Così come non può non lasciar perplessi ed amareggiati il constatare come una gran parte della stampa cosidetta libera e indipendente, venga meno alla propria funzione ed al proprio compito trascurando così evidenti e significativi episodi della vita nazionale, sui quali sarebbe suo preciso dovere richiamar l'attenzione universale, proprio per evitare che il malcostume e la corruttela gettino sempre più salde radici — come sta avvenendo — nella vita del paese.

Franco Cerutti

UN PITTORE TRASCURATO: BENEDETTO TOZZI

La critica d'arte non si è ancora occupata degnamente del pittore di Subiaco, troppo impigliata nei meandri dell'astrattismo e nella prefigurazione di un linguaggio eccessivamente deformante. Il Tozzi, dal canto suo, non favorisce il suo inserimento nella vita

artistica nazionale, per riservatezza di carattere e pudore per la sua arte; non si capisce, però, come le giurie per l'accettazione di opere e per l'assegnazione di premi non notino i quadri del sublacense, umiliando così un artista, senza preoccuparsi dei riflessi deleteri che simile comportamento può apportare allo spirito e all'attività di un uomo.

A nostro avviso, la sua poca fortuna presso i critici e la sua esclusione dalla rotazione dei premi si devono alla mancanza di appariscenza e di esasperazione di errori formali (parliamo di appariscenza e di esasperazione, poiché il linguaggio del Tozzi non è davvero ortodosso), all'assenza di intellettualismi, alla repulsa delle scacchiere geometriche, perché sembrano questi gli aspetti che la critica esalta come portato della nostra sensibilità « moderna ». La coerenza stilistica e l'attaccamento alla natura costano all'artista un vero e proprio ostracismo dall'onesto riconoscimento e dal diritto alla vita. Il Tozzi sostiene, e non saremo certamente noi a dargli torto, che non c'è bisogno di allungare le teste a pera, di mettere un occhio solo, di aggrappolare in un fianco gli attributi femminili, di scheletrire rendere goffa o spezzettare la figura umana, di ragnificare gli alberi, portare le montagne in primo piano, legnificare il mare, fare triangoli o losanghe, illividire pestare i colori, per essere moderni. L'arte, quando è veramente arte, è sempre moderna e non ha bisogno di esteriorità alla moda.

A questa convinzione egli ha improntato la sua opera, di cui faremo una rapidissima scorsa.

Le esperienze giovanili del pittore si ebbero fin da quando in Italia, messi da parte gli ismi stranieri e nostrani, s'era solennemente impegnati a dimostrare al mondo che la grandezza dell'arte riprendeva la sua marcia trionfale da Roma, nuovamente destinata ai fastigi imperiali; ma la « romanità » dei grossi pupazzi allisciati con la spazzola, fabbricati su misura dagli ex futuristi, metafisici, ecc., non attrasse il Tozzi. Fece parte di un piccolo gruppo, che, in quel clima « celebrativo » ed « eroico », sapeva quasi di fronda: gruppo di amici, aventi in comune l'ansia delle cose nuove e grandi, più che una direttiva d'arte.

Ebbe istintivamente una concezione pacata e sobria del vero e cominciò a realizzare i suoi quadri con armonie tonali, evitando il contorno astratto e condensando vitalmente i colori; si mosse secondo il filone migliore della vecchia scuola romana, purificata dalle incrostazioni accademiche e permeata di sincera spiritualità. Presto si diffuse un'atmosfera di intimismo, forse sollecitata da un'esigenza di reazione alla ufficialità boriosa dell'arte « Novecento », che si chiamò morandismo, neoromanticismo ed altro, ma nessuno ha notato l'apporto che ad essa ha dato il Tozzi con la sua pittura più spontanea, scevra di intellettualismi e di maniera. Il sublacense, privo di « esperienze » cubistiche, surrealistiche, ecc., produsse di necessità opere genuine, rispondenti unicamente al suo modo di sentire, mentre le opere degli altri artisti risentirono più o meno dei programmi precedenti. Perfino quelle del Morandi si cristallizzarono in piacevoli incastri di masse colorate, il cui spirito gelido e geometrico non è alieno dal vecchio sapore metafisico.

Il pericolo per il pittore di Subiaco non era rappresentato dalla indubbia suggestione del linguaggio astratto del Morandi, e non perché il pittore bolognese operasse a Firenze e non a Roma; il pericolo si chiamava Scipione, amico carissimo ed esempio a cui guardavano i dissidenti. Col Morandi il Tozzi s'incontrò su un piano di lievito poetico; con lo Scipione, invece, aveva profonde concomitanze spirituali, tra cui le preoccupanti insorgenze mistiche, malgrado il misticismo del sublacense abbia un suo carattere particolare, come vedremo.

Scipione era inquieto e malato come tanti artisti, generatori dell'arte contemporanea. La sua formazione è stata caotica e contraddittoria: vi contribuirono il bizantinismo, El Greco, Tiepolo, Goya, Ingres, Rouault, Soutine, De Chirico, Picasso, ecc.; fu un miscuglio di simbolismo, di classicismo, di romanticismo, accademismo, espressionismo, cubismo,.... Una simile incredibile eterogeneità, immancabilmente riflessa

nelle opere, e il tono febbrile che il povero Gino imprimeva ad ogni sua attività, ci hanno indotto a parlare di pericolo.

Comunque il Tozzi, pur respirando nel convulso mondo dell'amico, reso ancora più incombente all'angustia dei limiti consentiti dal regime politico, non si bruciò le ali, grazie ad una non comune saldezza di nervi; ma i nervi si logorano (specialmente quelli di un artista) e la tensione scipioniana, lentamente, gli pervaderà l'anima, fino all'inquietudine, al tormento e, qualche volta, alla disperazione.

Se i critici, invece di apprezzare i toni violastri e sulfurei, le pennellate lingueggianti come fiamme, le atmosfere allucinanti e fumose di bitume dello Scipione, si fossero soffermati allo spirito largamente impostativo di alcuni suoi quadri, incoraggiandolo, e avessero denunciato le incertezze formali e le scorie psicologiche, avrebbero trovato il nesso con quel filone della scuola romana, a cui si è accennato, ed additato al Tozzi e agli altri seguaci la validità della vera, e per noi unica, lezione scipioniana. La critica, invece, non riesce ancora a separare il moderno dalle sgrammaticature, perpetrando, postulandolo a dottrina, l'errore su cui poggia l'arte contemporanea. Quasi, analogicamente, non si potesse fare opera di poesia se non sgrammaticando e stravolgendo la sintassi.

Al primo periodo (siamo circa al 1930) appartengono quadri significativi, come « Testa di contadina », « Pagliaccio », « Paesaggio » e, soprattutto, « La sedia », che potrebbe essere intitolata « Tristezza di gialli » per il sentimento di abbandono e di solitudine, realizzato con poche e dimesse notazioni giallastre.

In queste opere, specialmente nell'ultima, si sente già un'anima pensosa in ascoltazione di se stessa; chi le interroga sottilmente non stenta a trovarvi in nuce quel trepido e snervante tormento (quello stesso di Scipione, di Gino Rossi, di Van Gogh, non quello simulato ed oggi tanto in uso!) che farà del Tozzi un infelice: tragico punto d'arrivo di molti artisti, che sentono troppo la disparità tra l'infinita bellezza delle cose e le immagini tratte dalla loro fantasia. Il linguaggio di questo primo gruppo di quadri è permeato da un tale sentimento religioso che denuncia, senza incertezze, la componente mistica del temperamento particolare dell'autore. Il Tozzi, secondo la borghese consuetudine del tempo, fu educato in una scuola del seminario; affinchè tale elemento non getti la minima ombra sull'origine del misticismo dell'artista, diciamo subito che nella fede cristiana del sublacense non v'è nulla dello stampo corrente dell'opportunismo cattolico, né dell'incapacità mentale per certi problemi dello spirito; insomma nessun residuato seminaristico o gesuitico è nell'onestà che distingue Benedetto Tozzi.

Il suo sentimento cristiano per la creatura umana e per il mondo che ci circonda, quasi riecheggiamento dello spirito benedettino, lo accosta, per molti aspetti, al buon Van Gogh. C'è da rimanere stupiti della rispondenza mistica tra le lettere del povero Vincent e le parole del Tozzi; per fortuna al nostro pittore manca il substrato psicologico e tragico dell'olandese. Il misticismo del sublacense è un afflato di genuino francescanesimo che si traduce in bontà quotidiana; un atto, un moto d'amore che, attraverso un'emotiva, magari troppo emotiva contemplazione vuole risalire a Dio. Una debolezza o una forza, a seconda del punto di vista. Questo misticismo, che non ha l'esigenza predicatoria e redentrice di quello di Van Gogh, riesce a catalizzare, sedimentandolo, il proprio senso morboso e ad assumere toni più trasparenti, per cui, fattivamente, se non sempre allo stesso grado e con la stessa purezza, può connaturarsi nella intuizione lirica dell'artista; processo che non avvenne né in Van Gogh e tanto meno in Scipione, per l'eccesso, l'irruenza, il disordine del sentimento stesso.

Elemento molto importante dell'arte del Tozzi, questo, perché la gradua spiritualmente, la configura criticamente e la differenzia dalla pretenziosa produzione di certi pontefici massimi dell'arte religiosa contemporanea, i quali, a dispetto del loro conclamato sentimento cattolico, dànno le stesse facce ai Cristi e ai pagliacci. Se si volesse puntualizzare la posizione del sentimento particolare del nostro artista si potrebbe dire

che esso è un incontro, non dispiacevole per il raggiunto equilibrio, tra la frenesia sensuale del cattolico e l'allucinante bontà dell'evangelico.

La tragedia della seconda guerra mondiale turbò il suo lavoro e sconvolse la sua esistenza. La furia devastatrice gli distrusse la casa, parte della famiglia, i quadri. Non gli potette distruggere la passione per l'arte, ma gli graffì lo spirito con solchi di amarezza e di sconforto. Il pericolo, evitato nel periodo formativo, tornò a minacciarlo, ad intaccarlo. I nervi cedettero e l'anima proruppe in espressioni angosciose. Siamo convinti che se non fosse stato il suo sentimento cristiano a tenerlo, malgrado tutto, ancorato ai grandi ideali della vita, la sua pittura avrebbe sconfinato in un satanismo tipo ensoriano, tragico ed inutile, documento non di forza psicologica, come il Satana carducciano, ma di debolezza patologica, come tutti i satanismi non di maniera. S'infuoca il linguaggio, il contenuto resta umano.

I quadri intorno al 1943 (« Cava di bauxite », « Fiori », ecc.) sono realizzati con una tale violenza cromatica da farci sentire sul viso e nella carne un brivido di sensualità dolorosa. Lo sfogo del pittore rappresenta una insopprimibile necessità di esternare la sua macerazione di dentro, di strapparsi dall'intimo il dramma che lo esaspera, perciò ci commuove e ci convince. Solo chi della critica fa un freddo mestiere di cucitore di frasi, tolte da vecchie caselle mentali, può rimanere inerte di fronte a queste tempeste del cuore.

Segue la serie sulle rovine della sua Subiaco, provata dai bombardamenti; queste opere stillano tristezza da ogni accento di colore. Qualcuna è tremula, elegiaca, malgrado la tragicità del soggetto e il conturbamento cromatico, le cui contrazioni e lacerazioni aumentano sempre, fino a farci temere un linguaggio convenzionale. È vero che tale pericolo viene temperato dalla immediatezza delle sensazioni e dalla conseguente rapida traduzione espressiva, le quali conferiscono freschezza e spontaneità; ma è anche vero che la pittura troppo rapida corre il rischio di diventare bozzettistica, specialmente quando l'orditura cromatica è energica e spavalda.

Terrorizzante per la potenza realistica e per lo stato d'animo, imprigionato in poche pennellate di fuoco, la « Donna impazzita durante un bombardamento ». L'irruenza cromatica non ha limiti e il potenziale dinamico dell'immagine agisce prepotentemente sul nostro sistema nervoso. Il quadro resiste al confronto con qualunque altro di celebrato autore realista contemporaneo. È realismo anche questo. E che realismo! Del resto appartiene proprio al periodo in cui gli artisti più solleciti alle istanze umane, superato il neoromanticismo, si guardano intorno per tendere la mano a chi soffre nell'indifferenza di una società egoista. Da rilevare che il Tozzi, rispetto agli altri realisti, vede più le rovine delle cose che quelle degli uomini, partecipando così in tono minore alla ricerca del nostro nuovo umanesimo, collettivo e non più individuale. Vorremmo che l'artista sublacense sostanziasse il suo mondo di materia più umana, perché più viva ed operante.

Dopo la guerra, Benedetto Tozzi è ancora un isolato, un po' per l'incomprensione dei « competenti », un po' per un suo bisogno intimo di solitudine. In questa necessità di estraniarsi dai suoi simili è il limite insospettato del suo misticismo.

Verso il 1948-49 si ha una benefica distensione di quella strapotenza espressiva, che ormai gli aveva ghermito l'anima. Deve avere influito la morte del padre a sottrarlo un po' al suo demone pittorico: il dolore dell'uomo deve avere agito come una spruzzata di rugiada sull'animo esacerbato dell'artista. Si deve a questo momento spirituale, particolarmente felice, il bellissimo quadro « Trasporto funebre », che ha indotto qualcuno a paragonare il Tozzi al Rembrandt. Noi, pur stimando il pittore di Subiaco, non perderemo il senso delle proporzioni, poiché l'olandese, checché ne pensi certa critica contemporanea, rimane della statura di Dante, Beethoven, Einstein; però, in « Trasporto funebre », l'impostazione solenne, le vigorose macchie cromatiche, il modo di raggruppare le figure, la piazza luminosa che investe il morto velato e, soprattutto, lo spirito tragico e semplice della scena sono elementi che hanno davvero qualcosa del respiro

rembrandtiano. E non è poco! È il soggetto religioso della « Deposizione » che il Tozzi ha umanizzato con accenti di lirica commozione, senza che esso abbia nulla perduto dell'atmosfera sacra dei quadri antichi. L'opera, che è tra le più valide creazioni del nostro tempo, meriterebbe un saggio a parte, in quanto rappresenta l'incontro più felice tra l'immanenza dello spirito umano e il vero linguaggio moderno, disinvolto, scorrevole, denso di luce e di mistero.

Allo stesso periodo appartiene il paesaggio figurante la diga di Tivoli, il quale, se non ha l'altezza del « Trasporto », è sempre un bel quadro, in cui l'elemento fantastico trasfigura ampiamente il vero e conferisce alla cromia un'intonazione particolarmente sognante. Non meritava davvero (« fantasia » dei competenti allestitori!) di essere esposto al rovescio in una delle maggiori mostre nazionali, ove giocano fior di milioni e, a nostro avviso, si manca di rispetto, con certe premiazioni, alla memoria di un artista abruzzese.

La distensione dura fin verso il 1952 e comprende alcuni paesaggi insolitamente stemperati e diluiti. Ci sono degli artisti che hanno creduto di creare chissà quali mondi personali con la levità tutta propria delle stemperature, scambiando un mezzo tecnico con un mezzo espressivo; cosa che per il Tozzi non rappresenta neppure una voluta variazione stilistica o un'evasione dal suo strumentale d'uso, ma solo la contingente mancanza di colori. Riprova, se ve ne fosse bisogno, che il sublacense è artista validissimo se riesce con mezzi opposti al suo temperamento di colorista a dar vita ai suoi fantasmi d'arte. Negli anni '53, '54 la colorazione torna a divampare, fino ad incendiarsi, quasi effetto di una nuova ipertensione nervosa. L'artista, con l'ebbrezza di chi sfrena un mezzo meccanico incredibilmente veloce, ha voluto provare fino a che punto potesse forzare la sua potenza cromatica. Le pennellate diventano viva fiamma e, come fiamme scomposte, guizzano ovunque in audaci accostamenti e collisioni, e diremmo anche collusioni, nel senso giuridico, se non si trovasse ardita la transitività dell'inganno dalle persone ai colori.

Per il pittore ha grande importanza il magistero cromatico, in quanto costituisce il mezzo della sua espressione, ma esso non deve sovrapporsi alla visione unitaria dell'opera, altrimenti, invece di concludersi in linguaggio, si riduce a semplice frasario, a piacevolezza di superficie (nei casi migliori). Insegni Van Gogh quando subì l'ossessione del colore: non produsse che accese virgole colorate, sciamanti o turbinanti a mulinelli, senza la traccia di un sentimento. È concetto comune che quando di un quadro si « vede » subito il colore, o si è distratti dal « modo » come esso è stato messo sulla tela, si può essere certi del fallimento dell'opera come realizzazione artistica. Eppure Benedetto Tozzi ha l'incredibile potere di accordare, sia pure drammaticamente, le esasperanti e « visibilissime » colorazioni alle visioni fantastiche. Ne viene fuori una pittura densa, eccitante, allucinante se si vuole, ma che realizza, con disinvolta e suggestiva prepotenza, ogni arditezza di soggetto.

Il Tozzi è senza dubbio uno dei maggiori coloristi del nostro tempo: i suoi non sono colori fumosi, bituminosi, sporchi, come troppo spesso se ne vedono; sono tersi e vibranti anche nell'impasto serrato, quasi accesi da un'intima purezza; quella stessa che spiritualizza la luce. Coloro che si affannano a realizzare orgie cromatiche, per ostentare una potente personalità pittorica, hanno molto da imparare dal pittore di Subiaco. Che il Tozzi con questo linguaggio massiccio e lampeggiante affronti il tema del « Tabarin », ove impazzano ballerine di colore, può capirsi, in quanto tale linguaggio è più che confacente al ritmo travolgente della danza negra, ma che si cimenti addirittura in soggetti religiosi lascia perplesso chiunque.

Quest'uomo, piuttosto macilento ed esile, ha qualcosa di demoniaco nel grande potere comunicativo. Con una cromia fauvistica e scoppiettante (non sembri iperbolico il termine) dà vita a « Cristo alla colonna », alla « Crocifissione » e alla « Resurrezione ». Sono quadri sconcertanti per la originalità della concezione, per la tensione con cui sono stati attuati, per l'atmosfera religiosa che domina la impetuosa colorazione e le impone

severità di contenuto; sono quadri degni della massima considerazione, perché creazioni di una sensibilità e di un sentimento non comuni, oltre che documenti di un'anima ebbra e spasmodica. Il misticismo, contenuto a lungo come ispirazione tematica, qui esplode con tutta la sua foga perturbatrice.

Dopo i sacri furori l'artista pare stanco: una visione più pacata e più lirica, quasi un ritorno all'atmosfera sognante da cui era partito, è nei suoi ultimi quadri. A noi sembra che questa sia la sua strada migliore, anche se le sue ossessive colorazioni sono le più atte ad essere comprese ed apprezzate dalla critica, per la maggior aderenza alla nostra epoca, malata e convulsa.

Comunque orienterà il suo futuro lavoro, il Tozzi, se incoraggiato, può dare molto all'arte contemporanea.[1]

GUIDO COLONNA

IL XVI FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DI VENEZIA

Non si può disconoscere la buona volontà con la quale, in ogni campo, il dott. Croze ed i suoi collaboratori hanno organizzato il XVI Festival Cinematografico: pur se non sono mancate interferenze politiche e confessionali, i segni più evidenti della faziosità e della aperta ingiustizia sono stati cancellati con il ritorno ad una atmosfera equilibrata e ad una più civile convivenza.

Purtroppo la mancata presentazione di film come *Riccardo III* di Olivier e *Grandi manovre* di Clair, questi per ragioni tecniche, e dell'americano *Blackboard Jungle* e del cecoslovacco *Giovanni Huss,* questi ultimi per ragioni politiche, ha contribuito a limitare l'interesse e la riuscita della manifestazione, dove solo due opere si sono dimostrate di elevato livello artistico: il danese *Ordet* ed il sovietico *La Cicala.*

È sempre difficile valutare un'opera cinematografica dopo un'unica, e necessariamente fuggevole, visione: l'impossibilità di rileggere un dialogo, tornare su un luogo oscuro, soprattutto di controllare l'esattezza della prima impressione, rende il giudizio spesso incerto, più spesso ancora superficiale ed affrettato. Ma difficilissimo è il compito allorché si tratta di un film di Dreyer, uno dei pochi veri artisti del cinema, l'autore di capolavori come *Giovanna d'Arco, Vampiro, Dies Irae.*

Nelle opere di Dreyer si ritrova un filo comune che unisce l'eroina francese a David Gray del *Vampiro,* alla moglie del Pastore di *Dies Irae*: il senso della morte sempre incombente ed il sentimento d'amore ad essa profondamente legato (e, mi pare, non nel senso più dolorosamente umano e dolcemente sconsolato che i due eterni momenti hanno in Leopardi, ma con una visione di austera asprezza, a volte quasi di compiaciuta crudeltà); ed ancora lo spirito di tolleranza e reciproca comprensione, e, soprattutto, la forza della fede in Dio. Ed è fede profonda, sincera, meditata, sofferta, di fronte alla quale anche il non credente non può che chinare il capo, affascinato e sgomento di fronte ad un simile manifestarsi della Grazia.

La Morte e la Vita, la Fede e l'Amore tornano in *Ordet* (*La Parola*) l'ultima opera di Carl Theodor Dreyer, dal grande regista danese meditata per oltre vent'anni e girata a ben dieci anni di distanza dal suo precedente film. *In principio erat Verbum*: l'evangelica immagine di Giovanni (il Verbo che è l'Iddio vivente) assume folgorante pregnanza nel film, dove la Parola — essenza della fede, che attraverso di lei si manifesta in tutta la sua forza, si estrinseca umanamente — è tutto: serve ad operare sulla materia bruta, a renderla viva, a compiere miracoli, ad infondere nuova linfa e nuovo calore, a far trionfare la vita, a letificare la morte. Alzati Lazzaro e cammina. Attra-

---

[1] La redazione di « Belfagor » si associa alla protesta di Guido Colonna, e fa voti per un più equo e meno frettoloso riconoscimento del pittore Benedetto Tozzi.

verso la Parola la fede si è trasformata in opere (poiché la fede senza opere è come un fiore senza colore, senza profumo): Dio si è manifestato.

Difficile, ardua, non credibile persino la vicenda di *Ordet* ove complessi problemi teologici (un dibattersi tra una concezione della vita come macerazione e penitenza in attesa della morte, con il continuo riferimento a Dio, la Sua presenza in ogni attimo in ogni azione della giornata; ed una accezione più umana, ove la vita è quotidiana lotta per il bene, lieti di ciò che essa dona di amore e felicità, ma distanti dalla presenza metafisica del Divino) si intrecciano con una esaltazione assoluta della forza della Fede. Cui niente può essere vietato, nulla impossibile quando sia profonda e sentita, quando si creda spogli di ogni velleità raziocinante, abbandonandosi al Mistero, alle miracolose possibilità del Divino.

La scabra vicenda si snoda pacata, con un montaggio lentissimo e frequenti scene « recitate » che la macchina da presa registra immobile: la fotografia su toni dimessi che creano una atmosfera grigia sfumata, ravvivata solo nelle ultime sequenze da vivi contrasti tonali di bianchi e neri; il sonoro pregnante ed allusivo (il rado battito della pendola che fa da sottofondo a tutta la parte centrale, lo scricchiolio delle scarpe durante la cerimonia funebre, i muggiti degli animali nella stalla), la eccellente recitazione degli attori, meditata e lucidamente compresa della gravità del tema: fanno di tutto il film un'opera formalmente eccezionale, di intransigente rigore stilistico.

Nella famiglia dei protagonisti, i Borgen, agiati contadini danesi, accanto al vecchio padre, profondamente religioso, dei figli il maggiore, Mikkel, sposato e con una bimba, è ateo, mentre il secondo, Johannes, è un folle che si crede Gesù. La moglie di Mikkel, una affascinante dolcissima figura femminile (la protagonista è una attrice eccezionale, Brigitte Federspiel, ed è indimenticabile la stupenda scena allorché essa apre gli occhi e, nell'ansia di vita, bacia con casta prepotente sensualità il marito) muore nel dare alla luce un altro bimbo morto anch'esso. Johannes, che nella sua follia vagamente profetica aveva previsto la morte della cognata ed intuito l'enorme abisso tra la fede degli uomini normali — anche dei più degni, il proprio padre, il Pastore del villaggio — e quella delle anime semplici, promette alla bimba della moriente che le avrebbe riportato in vita la madre. Riacquistata la ragione, dopo aver vagato per ore, Johannes rientra nella abitazione proprio quando, cessato l'ufficio funebre, sta per chiudersi la bara. Con accorata asprezza si rivolge agli altri rimproverandoli per la loro scarsa fede nel Dio Signore della vita e della morte: nessuno crede con tanta profonda umiltà da chiedere a Dio di riportare il calore della vita alle spoglie mortali della donna.

È la innocente fiducia della piccola che non ha mai dubitato delle parole dello zio, a far compiere il miracolo. Serena e sicura essa prende nella sua la mano dell'uomo e lo invita ad adempiere la promessa, a far resuscitare la mamma. La dolce fermezza e la tranquilla fede che promana dalla piccola rendono Johannes forte da imporre, in nome del Cristo, alla morta di resuscitare. Ed essa torna alla vita.

Il miracolo è compiuto, la fede, principio e fine delle cose, ha trovato in due anime semplici la forza, la grandezza morale necessarie per il miracolo. L'inquetante vicenda è conclusa: nell'animo nostro resta un senso di oscura pena, un che di insoddisfatto come se Deyer ci avesse condotti alle soglie del Mistero, delle agghiaccianti solitudini ove la Vita e la Morte sono fuori dalla materia, fuori dal conoscibile, fuori dalla ragione: e là siamo stati lasciati, senza spiegazione, abbandonati a noi stessi, alla nostra coscienza, alla nostra anima.

Meditando sul significato del film i primi interrogativi sono posti proprio dalla figura di Johannes: perché rinsavisce? evidentemente perché un miracolo compiuto da un folle o non sarebbe stato possibile o non avrebbe avuto il peso che assume così come compiuto da una persona capace di intendere. Ma rinsavendo egli cessa di appartenere alla schiera di anime semplici, ritorna un uomo normale con il suo carico di pene e di dubbi, di peccati e di incertezze. Pure l'atteggiamento di Johannes non è diverso tra la follia e la ragione: si tratta di un uomo che vede più lontano degli altri, la cui ispirazione

proviene da sfere rarefatte, distaccate dalle colpe terrene: un uomo eccezionale dunque. Solo negli uomini eccezionali vi è fede vera?

Ho accennato ad alcuni interrogativi: ma ogni passo del film (il cui soggetto è tratto da un dramma di Kaj Munk, lo scrittore danese assassinato dai nazisti nel '44) solleva dubbi, imposta problemi, impone discussioni: un'opera viva, indimenticabile, ben degna di Dreyer.

Il secondo notevole film della Mostra, il sovietico *La Cicala* di Samsonov, giovane regista alla sua prima opera, è tratto da una novella di Cechov: breve amara storia di una moglie che non riesce a comprendere il valore, le virtù del marito — un medico — e solo con la morte di lui si rende conto che essa aveva un uomo di altissimo intelletto e di grande bontà e generosità: intima, dolorosa vicenda assai distante dalle opere *engagèe* cui il cinema sovietico ci aveva abituati sin dai suoi inizi.

Si tratta di un film esemplare, nel quale la perfezione formale non resta fine a se stessa, fredda prova di maturità tecnica, ma è posta al servizio di una viva partecipazione umana per i casi dei personaggi, intimamente studiati con acuta analisi psicologica. Il racconto si svolge con ritmo eccellente, senza squilibri e senza dispersioni; recitato in maniera perfetta da un ottimo complesso di interpreti, il film acquista particolare evidenza per il colore, bellissimo, che si richiama alla pittura *fin de siécle*, dagli impressionisti francesi — specialmente Manet ed il *plen air* — alla pittura russa dell'epoca, e tutti sapientemente rivissuti e fusi in limpida armonia compositiva.

Con tutto ciò il film — è questa una mia impressione personale — non soddisfa interamente. Questo « spaccato » di società borghese risente troppo della derivazione letteraria (sia pure altissima letteratura), manca di quella viva linfa polemica, di quella prepotente capacità dialettica cui i migliori film sovietici ci avevano abituato. Solleverò l'orrore dei colleghi critici se dico che ho trovato assai più interessante e piena di succosi umori la storia dei trattori e dei kolkoz de *Il ritorno di Vassili Bornikov* di Pudovkin (per citare un'opera che ha destato sorrisi di sufficienza da parte della maggioranza dei sullodati critici) piuttosto che questi tristi amori di una Bovary russa?

La selezione giapponese è stata qualche gradino più sotto la consueta eccellenza: *Yang Kwei Fei* di Mizoguchi, di alta qualità formale, ma freddo e compassato, è assai distante dal calore vitale espresso dalle altre opere del regista, specie il mirabile *Intendente Sansho*. Più difficile il giudizio su *Shuzenii Monogatari* di Nakamura, opera carica di simboli ed allusioni assolutamente incomprensibili per lo spettatore europeo, cui la vicenda assai melodrammatica ben poco dice nel suo letterale significato.

La selezione ufficiale degli Stati Uniti — sotto l'orgogliosa sigla della M. P. A. — è stata posta fuori gara, auspici le inesauribili trovate diplomatiche della Signora Luce, con il ritiro dell'unico film che si preannunciava interessante, *Blackboard Jungle* di Brooks: così a salvare l'onore americano è stato, come tutti gli anni, un « indipendente », *The big Knife* di Aldrich.

Amara violenta implacabile requisitoria contro Holliwood, il film risente troppo della sua origine teatrale (da una commedia di Odets): ma l'eccellente interpretazione ed il notevole coraggio polemico contro il disprezzo della vita e della personalità umana che caratterizza il cinema negli Stati Uniti lo rendono comunque di estremo interesse.

Pessima la selezione americana, mediocri quella francese ed inglese, segnaliamo tra i minori un buon film polacco *Gli uomini della Croce azzurra* di Munk, sui montanari dei Tatra in lotta contro i tedeschi, ed un buon film tedesco *Il Generale del Diavolo* di Kaütner splendidamente interpretato da Curd Jürgens (premio per il migliore attore). L'Unione Sovietica ha anche presentato *Verso la nuova sponda* di Lukov e *Boris Godunov* di Vera Stroeva, opere ambedue per più versi lontane dalla produzione corrente e con molti motivi di interesse.

La selezione italiana comprendeva oltre a *Il Bidone* di Fellini di cui discorriamo più oltre, tre film da accogliersi con varie riserve ma tutti molto interessanti.

Ne *Gli Sbandati* il giovanissimo Maselli ha affrontato un tema ben difficile (ed a

questo film ed a taluni problemi che esso solleva accennai in una noterella sul n. I del 1955 di « Belfagor »): quello del sorgere della Resistenza tra i giovani delle varie classi sociali dopo l'otto settembre. Lo sbandamento iniziale, la lenta presa di coscienza sotto la spinta degli avvenimenti che incalzavano, la scelta di una posizione, il chiarirsi di molte incertezze sono il nucleo centrale di questa esperienza vissuta dai giovani nel 1943-44. Ne *Gli Sbandati* questa presa di coscienza è più affermata che narrata, più dichiarata verbalmente che suggerita coi fotogrammi. Così la prima parte del film (anche a causa di taluni rudi interventi censorî) risulta frammentaria e scarsamente efficace: poi, dopo la metà, prende quota per chiudere con un ottimo finale dove Lucia Bosè si dimostra splendida attrice. I personaggi anche a causa dei dialoghi assai imperfetti e della sceneggiatura non approfondita riescono con qualche difficoltà ad essere messi a fuoco. Ma allorché nell'ultima parte il racconto si fa drammatico e scattante le varie figure tendono a prender corpo, divengono reali (fuorché il giovane fascistofilo, che compie esattamente il cammino inverso: da personaggio concreto, come tanti ne conoscemmo in quell'epoca, ragazzi svagati e placidamente incoscienti, si trasforma sul finale in astratto modulo letterario, allorché spinto da improbabili ed oscuri rancori, si fa spia e traditore). A parte i difetti si tratta comunque di un'opera decisamente coraggiosa, interessante e del tutto priva di retorica. Maselli è un giovane sul quale il nostro cinema può contare.

Accennato rapidamente al divertente, ma superficiale, film di Rossi *Amici per la pelle,* cui non manca qualche pagina gustosa e qualche notazione felice sull'ambiente scolastico, un lungo discorso sarebbe da farsî per *Le Amiche* di Antonioni. È questi un regista che ancora sembra non sia riuscito a dare il meglio di sé: forse per temperamento o per educazione, egli appare sempre frenato da un'eccesso di autocritica, ed il troppo sorvegliarsi finisce col raggelare la materia trattata. Così ne *Le Amiche* (tratto dal bel racconto di Pavese *Tra donne sole*) la narrazione pur procedendo con speditezza, non riesce a raggiungere un clima drammatico se non in qualche scena: ed in queste risalta la bravura, in una breve intensa sequenza, di Valentina Cortese, e la espressiva maschera di una attrice nuova, la Fischer, il cui volto pensieroso e dolorante resta la scoperta più bella del Festival.

Anche qui l'ambiente è quello dell'alta e media borghesia, che è il mondo che Antonioni preferisce raccontare: ma i personaggi risultano scarsamente probabili a causa di una non felice sceneggiatura e dei dialoghi spesso superficiali e talvolta persino irritanti nella loro vacua pretenziosità. Del resto la profonda modificazione — imposta dal timore della censura — al crudo soggetto di Pavese, fa divenire inesplicabile il primo tentato suicidio della ragazza provocando grave squilibrio al racconto.

Il film ha senza dubbio molti meriti ed è forse il migliore di Antonioni: si veda ad esempio l'eccellente ambientazione, in una Torino raffinata e tranquilla: il buon ritmo narrativo, con talune sequenze — quelle della gita al mare, o del suicidio della ragazza nel Po — assai ben condotte: l'eccellente commento musicale di Fusco e la bella fotografia. Pure nel complesso il film desta un senso di insoddisfazione e di freddezza. Antonioni ha bisogno, mi sembra, di liberarsi di quella spessa vernice di « letteratura » che pare impedirgli una visione della vita e dei suoi problemi più aderente alla realtà e meno astratta.

Non direi che *Il Bidone,* opera meno ambiziosa de *La Strada,* abbia segnato per Fellini un passo avanti per il raggiungimento della maturità artistica, vale a dire della limpida consapevolezza delle proprie forze e della meta da raggiungere. Qua non sequenze così stridenti col resto del discorso come in alcuni tratti de *La Strada,* ma una narrazione più equilibrata: ed anche il soggetto pur non senza gravi difetti, si affida meno a personaggi stravaganti ed a situazioni vagamente morbose, e pur non mancando di divagazioni letterarie, posa su un piano meno irreale. Ma è assente dal *Bidone* quel certo afflato poetico che rende *La Strada* pur con tutti i suoi difetti opera non consueta e fertile di idee.

E il significato del film soprattutto che non è chiaro; dato che non crediamo Fellini si sia limitato a voler raccontare una storia tanto per dire. In questo caso gli si potrebbe tra l'altro rimproverare un montaggio abboracciato, un notevole frammentarismo, uno spezzarsi della vicenda in aneddoti; taluni personaggi inoltre mancano di equilibrato sviluppo o sono costruiti secondo moduli scopertamente intellettualistici (il pittore ad esempio ove è troppo insistente un'atteggiamento svagato e fanciullesco, decisamente irritante); difetta inoltre una precisa fusione tra l'elemento drammatico e quello comico o per meglio dire picaresco che si intrecciano nel film.

Vi è un bel personaggio, Augusto, disegnato con notevole efficacia (tranne qualche incertezza all'inizio) da Broderick Crawford: il senso di travaglio spirituale di quest'uomo che giunto alla maturità si avvede a poco a poco, e sgomento, come ormai la sua vita sia finita ed egli si ritrovi senza una casa, senza una famiglia poiché la sua gli è estranea, e non amici o un mestiere, un futuro. Unica luce di speranza in tanto buio potrebbe essere la figlia: ma egli la vede ben poco e subito deve allontanarsene per non far capire alla ragazza la sua abiezione, la sua vergogna. E quando muore, Augusto è veramente solo come un cane, senza conforto, senza alcuna parola amorosa.

Vi sono qua e là dei pezzi assai belli: la sequenza del tabarin, o la festa ove con pochi crudi tocchi è descritto un ambiente, una società corrotta che prospera nel vizio ed arricchisce del sangue e del dolore altrui: ed ancora la cinica sequenza sul « bidone » delle case popolari, là in quelle squallide capanne alla periferia di Roma. Peraltro nel complesso il film è mancato anche come « storia » (e la Masina ha confermato la modestia delle sue doti d'attrice).

Ma sopra tutto cosa ha voluto dirci Fellini con questo impietoso, crudele, brutale film? quale la « morale » da trarre dal suo racconto? Siamo oltremodo perplessi: perché per un truffatore che va a picco altri due fanno invece fortuna ed i dolori e la miseria si accaniscono contro la povera gente ed è proprio contro i derelitti che sono diretti i « bidoni » di Augusto e compari. Di fronte ad un tema tanto incomprensibile non resta che invitare il regista a riprendere in mano il film, perché provveda a dargli un montaggio più sciolto, a tagliare senza indulgenza le parti più deboli (particolarmente nel finale) a sfrondare i troppo lunghi dialoghi e tutte le insistite ripetizioni che appesantiscono il racconto.

Resta da chiedersi in che cosa consista la pretesa profonda religiosità e (addirittura) il misticismo di Fellini; alla luce di questa sua ultima opera così crudele, così squallida ed amara, così priva di ogni luce di speranza, d'ogni fervore per una vita migliore, spero che a nessuno venga in mente di richiamare a tutti i costi un inesistente spirito cristiano.

Tale il bilancio, invero modesto, del XVI Festival: che ha chiaramente mostrato la prevista e prevedibile battuta d'arresto del cinema italiano. Solo nella libertà e nell'assoluto rispetto dell'attività dei suoi artisti, il nostro cinema potrà ritrovare la via del successo. Auguriamoci che un'aria nuova entri anche a Cinecittà.

GIORGIO MOSCON

RECENSIONI

Luigi Russo, *Il dialogo dei popoli*, 2ª edizione, Firenze-Milano, Parenti, 1955, pp. xiii-366.*

Per valutare l'influenza esercitata da Luigi Russo sulla formazione culturale della mia generazione, mi è necessario ripensare alla lettura del suo *Machiavelli* o di quei tre volumi della *Critica letteraria contemporanea*, attesi con impazienza e divorati

* Pubblico, fra i numerosi articoli che ha avuto il mio *Dialogo dei popoli*, questo di Giulio Cesare Castello, perché non vorrei io stesso autorecensire il volume, come ho fatto per altri miei libri. Io non conosco il Castello, soltanto una volta l'ho invitato a scrivere un « ritratto » di Luchino Visconti, che piacque molto ai lettori. Però queste nuove sue pagine, apparse sul *Lavoro nuovo* di Genova, 6 luglio, mi hanno colpito, non per le lusinghe al mio nome, ma per varie osservazioni che mi hanno fatto meditare.

Debbo intanto rilevare che la giustificazione che io diedi del mio assèntarmi dall'*Unità* come articolista, solo perché era morto il Croce, non risponde del tutto a verità. Già io avevo sospeso la mia collaborazione al principio del '52, e non per motivi ideali. Io non sono giornalista, e come tutti gli studiosi capisco che l'insistere col giornalismo porterebbe a una deformazione mentale, e anche a una ripetizione meccanica di motivi polemici. Però, chiarito a me stesso quello che era il mio orientamento, io tacqui, e taccio ancora, interrompendomi soltanto di volta in volta, quando occorre che ci sia bisogno dell'intervento di un qualche indipendente schietto e leale. E intervenni sull'*Unità* al momento della legge truffa, quando un noto parlamentare, che aveva condotto vita dignitosa sotto il fascismo, si fece avallatore di una votazione invalida nella forma e nella sostanza, che contrastava allo spirito democratico del nostro paese.

Su queste colonne già una volta abbiamo riferito una pagina precorritrice di Antonio Fogazzaro, nel *Daniele Cortis* (1885), dove si parlava della nascente democrazia cristiana, che un giorno avrebbe dominato in tutta l'Italia. La cellula cattolica è sempre cellula autoritaria e fascistica, e io devo questa gratitudine a Benedetto Croce, di avermi scattolicizzato *funditus*. A venti anni io ero già fuori del cattolicesimo, e senza esitazioni e tentennamenti, e solo attraverso la lettura dell'*Estetica* (il pensiero è sempre circolare). Però i crociani autentici non potevano essere fascisti.

Un'altra osservazione giustissima il Castello fa: io sono stato in questi anni del secondo dopoguerra un generico della politica, e io non posso che confermare questo giudizio, ed è questa la ragione per cui non mi sono più iscritto a nessun partito (il Partito d'Azione accolse spiriti generosi, ma quasi tutti i n g e n u i), pur mostrando nettissima la mia inclinazione verso i comunisti e verso i socialisti. Tra le rovine provocate dal fascismo, c'è stata anche questa, che noi non abbiamo avuto una educazione politica, e il Croce che ci ha insegnato tante cose non ci ha insegnato la politica, poiché egli stesso era rimasto al liberalismo, che, giovinetto, respirò nella casa di Silvio Spaventa, e sia pure temperato per le influenze ricevute dal Labriola e dal Sorel. Il Croce in persona, con quella onestà che lo ha sempre distinto, nel suo *Contributo* ha confessato la sua scarsa sensibilità e il suo scarso fiuto politico. Quale fu il nostro dolore quando nel '44 scoprimmo che Egli si alleava con quelli che avevamo sempre deriso e combat-

— nelle pause concesse dal servizio militare — con la golosità che di solito si riserva a certi romanzi. Fu a quei tempi che si propose alla mia coscienza la difficile scelta tra il saldo storicismo critico del Russo, appunto, il finissimo impressionismo del Momigliano ed il prezioso edonismo del Flora. In certo senso, questi tre storici della nostra letteratura parevano essersi divisi l'eredità del Croce, ognuno ponendo l'accento su di un diverso aspetto del suo insegnamento e della sua prassi di studioso. Di quel Croce che, per ragioni anagrafiche, io venivo scoprendo insieme con i suoi allievi e con coloro che egli aveva comunque influenzato.

La lezione del Russo, quella che ce lo fece amare, quella che ci fece riconoscere in lui un maestro — probabilmente il più vivo, il più attuale — risiedeva nel senso della storia che promanava dai suoi scritti, nei quali il crocianesimo veniva corretto, direi irrobustito, alla luce di esigenze nuove. Del Russo polemista, caustico ed irruento, allora meno ci importava. Ci si rivelò intero nel dopoguerra, attraverso le schermaglie intessute nel suo « Belfagor », e ben presto ci si accorse come, insieme con altri, un suo bersaglio, se non diretto, indiretto, fosse diventato proprio l'antico maestro, il Croce. La cui figura è in qualche modo al centro di un volume che raccoglie un buon numero di scritti polemici dello storico siciliano e del quale è testé uscita una seconda edizione rinnovata: *Il dialogo dei popoli* (Firenze, Parenti, 1955).

L'aver dovuto « divorziare » dal Croce è in fondo un cruccio assiduo, per il Russo, non dissimile, nel suo atteggiamento, dal Croce quale si manifestò nei riguardi del Gentile. E che della consuetudine trentennale con il maestro egli abbia conservato i segni è manifesto sotto più aspetti: basterebbe, oltre al resto, il suo particolare gusto della polemica, infiorato di citazioni dotte e di aneddoti, quegli aneddoti, il cui uso egli rimprovera al Croce vecchio, come un espediente per difendersi di fronte a fatti e problemi che lo mettevano a disagio. Di tali aneddoti è sovente il Croce a fare le spese, in questo caso; poiché a lui è dedicata una serie di capitoli, i quali, non senza qualche

---

tuto nelle conversazioni private! E in questi ultimi anni non mi sono voluto regolare come il cane della favola (di cui abbiamo letto cinquantacinque anni fa nel libro di seconda elementare), che saliva sulla cima di un monte, chiamato dallo squillo di una tromba, e quando stava per raggiungere la meta ne veniva distolto dallo squillo della tromba di un monte opposto. E allora abbiamo pensato che era meglio seppellirsi negli studi, la vocazione aborigena della nostra vita, mantenendo pur sempre una vivissima e allarmata sensibilità e sofferenza per tutti i movimenti politici, proprio per non finire laidi conservatori. Gli *studia humanitatis* nascondono sempre il pericolo di seppellire l'uomo nella ombrosa celletta dell'egoismo e del quietismo. Gli scritti miei polemici documentano invece questo interesse etico-politico, che io ho sempre avuto dagli anni di combattente carsico e trentino. L'*Elogio della polemica*, pubblicato nel 1933 presso Laterza, raccoglie tutti i miei scritti spiccioli tra il 1918 e il 1932; soltanto due articoli sono stati tralasciati, uno su *Giuseppe Ferrarelli*, lo zio del Croce, pubblicato nel 1921 o '22 nel *Mezzogiorno* di Napoli, quando era diretto da Floriano Del Secolo (non son riuscito a ripescarlo), e un altro su *Alfredo Galletti*, pubblicato nel « Leonardo » da me diretto (febbraio 1926), e che non ristampai soltanto per riguardo alla già matura età del mio bersaglio polemico.

Nel 1948 pubblicai una nuova silloge di articoli, intitolandoli *De vera religione*, e per non dispiacere al Croce, e perché non avrei tollerato la censura di un Santo Uffizio laico, lo pubblicai presso Giulio Einaudi, tralasciando per la prima volta il mio benigno editore Laterza. La vera religione per me, è chiaro, è la l i b e r t à , ma io non volevo passare per un adepto del partito liberale, che dopo la morte di Giovanni Giolitti ai miei occhi si era come atrofizzato (anche Adolfo Omodeo, mio amicissimo, e maggiore, ebbe le mie stesse interiori difficoltà). E oggi, con i Martino e i Malagodi ed altri che qui non mi piace ricordare, mi accorgo di essermi regolato bene. Infine nel '53 raccolsi i miei nuovi articoli sotto il titolo *Il dialogo dei popoli*, auspicando quell'intesa fra Occidente e Oriente che ora pare un fatto compiuto, dopo l'incontro di Ginevra fra Eisenhower e Bulganin. La bomba atomica sarebbe stata dunque la salvezza del genere umano (contro le pessimistiche profezie delle varie Cassandre), e rincalzerebbe le esortazioni che si son partite da varie parti in difesa della pace. — Forse seguirà una quarta silloge di miei scritti, intitolata: *Il tramonto del letterato*. (L. R.).

discorsivo disordine, ma con un vivace rilievo psicologico, tracciano la vicenda dei rapporti dell'autore col filosofo napoletano e forniscono di quest'ultimo un ritratto risentito ed attendibile, con speciale riferimento all'involuzione da lui subita nel secondo dopoguerra.

Che senza la presenza esplicita o sottintesa del Croce il cammino del Russo non possa trovare piena spiegazione è sopra tutto dimostrato da certi aspetti della sua evoluzione politica e da certe manifestazioni da essa derivanti: « .... in fondo io scrivevo su « l'Unità » perché mi colpiva dolorosamente che il Croce fosse passato nella combutta di Mario Missiroli e compagni, quando egli me ne aveva detto sempre molto male. E mi pareva di riscattare il crocianesimo da questa piega di retrivismo che aveva preso ». L'ammissione non manca di ingenuità, tanto più se si pensi che quella collaborazione venne sospesa dopo la morte del Croce, in quanto con essa al Russo parve gli venisse a mancare il « falso scopo ». È abbastanza curioso che uno studioso della tempra del Russo si sia orientato nelle sue scelte secondo il presupposto, in sostanza, di fare dispetto al Croce o quanto meno di entrare in polemica indiretta con lui. Pure, a chi conosca — anche di lontano — il Russo, non potrà non risultare evidente la buona fede della scelta, confermata dal candore della confessione. Scelta che non manca della vaghezza e al tempo stesso della intemperanza polemica di giustificazioni, caratteristiche di un letterato, per di più dotato di un'indole tanto vulcanica e passionale. Un letterato che scendendo sul terreno politico, per lui inconsueto, non intende rinunciare a dar battaglia con tutta la ricchezza dei suoi umori culturali ed umani, senza vergognarsi di cadere in enunciazioni ed illazioni talvolta caotiche o semplicistiche.

Giova ora osservare come, se del volume il Croce costituisce il bersaglio privato, la così detta terza forza costituisca — e molto dichiaratamente — il bersaglio, per così dire, pubblico. L'esperienza del Russo è quella di un uomo di studi che, maturandosi in lunga vigilia alla scuola dell'antifascismo, credette poter trovare sbocco per la propria passione politica lungamente compressa in quel Partito d'Azione, a suo tempo soprannominato « il partito dei professori » e da anni deceduto, dopo aver subìto lunghe traversie, dovute a contraddizioni interne e ad eccesso di dottrinarismo astrattamente, se pur nobilmente, moralistico. Uscito insoddisfatto da quell'esperienza politica, il Russo andò, come tanti altri, alla ricerca di un nuovo equilibrio e lo trovò in una adesione al comunismo aliena da impegni di tessera e, come osservavamo sopra, dettata da una facoltà di entusiasmarsi, con zelo di neofita, al di fuori di una concreta valutazione politica.

Quella che rende attuale il volume del Russo, prescindendo dall'interesse più strettamente legato alla persona sua, a quella del Croce e, in genere, al movimento crociano, è la presa di posizione nei confronti della terza forza, che l'autore energicamente e ripetutamente condanna. Sull'apporto che una autentica terza forza avrebbe potuto recare — e non ha finora recato per il prevalere di interessi particolaristici e per difetto di idee precise — alla chiarificazione dello scacchiere politico italiano si potrebbe, col Russo, discutere a lungo. Ma l'aspra condanna del Russo non manca, pure nella sua genericità, il bersaglio, se si voglia riferirla allo specifico comportamento dei pariti che avrebbero preteso di incarnare le aspirazioni della così detta terza forza: da quello socialdemocratico, le cui velleità sono fallite in un inconcludente e talvolta isterico amletismo, a quello liberale, sempre più scopertamente manovrato dalla sua destra conservatrice. A questi partiti si deve fra l'altro, l'avallo alla politica di mortificazione della scuola di stato, l'avallo alla politica di conformizzazione del mondo dello spettacolo. Tanto per rimanere nell'ambito che più da vicino riguarda gli uomini di cultura. La cui esasperata desolazione per certi risultati ai quali conducono gli appetiti dell'uno e la remissività degli altri protagonisti del banchetto politico non può non produrre umori variamente ribelli.... Quali questi del Russo, anziano « arcidiavolo » in quarantena, giovanilmente aperto ai fervori e agli sdegni.

GIULIO CESARE CASTELLO

Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, 1954, pp. 385.

Una raccolta di saggi di Leo Spitzer, che presenti quanto di più significativo ed originale appartiene all'illustre filologo viennese, qual è questa curata da A. Schiaffini per la casa Laterza di Bari, trova nella società letteraria italiana le condizioni migliori per una adeguata accoglienza ed un giusto giudizio. È qui, infatti, che l'insegnamento del De Sanctis e del Croce ha dato i suoi frutti migliori diventando circolazione sanguigna e vibrazione nervosa dell'intera critica letteraria, non esclusa quella più attenta alle istanze sociali; è nelle opere del Croce che è stata per la prima volta chiaramente posta l'identità di linguaggio e poesia con la derivante identità di linguistica e di critica letteraria, l'unica realtà linguistica possibile essendo quella concreta dell'individuo (*solum individuum effabile*); ed è pure qui, intorno a noi, dove il Vossler aveva eletto il suo domicilio ideale, che abbiamo sentito le prime voci d'insoddisfazione del sistema e della pratica del Croce, che proprio i migliori crociani cercavano di inverare o di arricchire e precisare nell'esigenza di uno storicismo integrale permeato di robusto moralismo, o nella più concreta attenzione ai problemi della tradizione e dello stile individuale, o nella sentita necessità di una rievocazione più apertamente culturale e sociale per giustamente illuminare l'opera d'arte. Sicché, non solo da tempo la critica letteraria italiana è all'avanguardia e ne ha la coscienza, ma ha finito fatalmente per adeguare a quei principî che ritiene informatori di sé, e perciò decisamente vitali, le nuove voci d'oltralpe (Saussure, Bally, Marouzeau....). E d'altra parte si può bene affermare che proprio nella direzione dell'esame stilistico dell'opera d'arte i post-crociani, con più o meno solida ricchezza culturale e storica, con più o meno sensibili venature sociologiche, hanno dato saggi decisivi, saporosi, ed esemplari della fertilità delle idee del De Sanctis e del Croce. I nomi sono a tutti noti, a cominciare dallo stesso curatore di questo volume (significativo incontro, Schiaffini-Spitzer: entrambi partiti dalla linguistica, entrambi approdati alla stilistica ed alla critica letteraria); ed è superflua ogni citazione di opere.

Ora, il sistema, se così vogliamo chiamarlo, di Spitzer (ma egli stesso ci scongiura a non considerarlo tale) si basa su taluni caposaldi che costituiscono la robusta ossatura del pensiero estetico del Croce e del suo esercizio di critico letterario; così come questi indubbiamente si ritrovano nella pratica linguistica, filologica e stilistica del Vossler. Il linguaggio come attività creativa e fantastica, e cioè come caratteristico fenomeno individuale; la linguistica come ricerca e definizione dello stile individuale sul corpo vivo dell'opera d'arte, o come ricerca culturale e storica nel corpo vivo della civiltà di un'epoca; la lingua — e qui ci avviciniamo ancor più al Vossler — come specchio della civiltà (*Stilsprachen* accanto a *Sprachstil*). Senza questi fondamenti non si può adeguatamente capire il *to-and-fro-movement*, del quale parla lo Spitzer, dalla parola all'etimo spirituale dello scrittore, e viceversa dall'etimo alla parola, in una vicenda che è contemporaneamente induttiva e deduttiva, divinatoria e dimostrativa; non, soprattutto, l'applicazione di questo stesso metodo alla linguistica in senso stretto, alla glottologia, sì che l'etimo di una parola finisca per coincidere con la storia di un particolare aspetto di una particolare civiltà e risolversi in essa. E anche da quei fondamenti deriva forza di persuasione ai noti adagi spitzeriani, quali « Oratio vultus animi », e cioè, ad ogni deviazione stilistica corrisponde una emozione psicologica e viceversa, così come ad ogni mutamento sintattico, ad ogni arricchimento semantico corrisponde un mutamento di un qualche aspetto della civiltà e della cultura; o come « Individuum non est ineffabile », il che significa che il linguaggio, lo stile individuale può essere descritto con mezzi appunto linguistici, onde la confluenza reciproca di linguistica e di critica letteraria; o ancora come « Nihil est in syntaxi quod non fuerit in stylo », chiara affermazione del principio della creatività del linguaggio individuale e dell'aridità astratta delle categorie grammaticali, nelle quali quello si schematizza e si fossilizza. E infine,

motto sintetico e panoramico: « Wort und Werk », parola ed opera, ad indicare che fra l'una e l'altra c'è « in seno all'autore un'armonia prestabilita, una coordinazione fra volontà creativa e forma verbale » (p. 74-75), che il critico lettore deve saper cogliere e definire, fiducioso nell'applicazione del « circolo filologico », del « Zirkel im Verstehen » (preso in prestito da Dilthey e mutuato in origine da Schleiermacher), per il quale si afferma che « la conoscenza in filologia si ottiene non soltanto con la progressione graduale da un particolare all'altro, ma con l'anticipazione o divinazione dell'insieme, perché « il particolare può venir compreso soltanto per mezzo dell'insieme, e ogni spiegazione di un particolare presuppone la comprensione dell'insieme » (p. 131).

È quindi assai legittimo, a nostro parere, considerare il pensiero e l'opera di Leo Spitzer come ulteriore svolgimento della linea Croce-Vossler. E tale era stata l'interpretazione di A. Schiaffini nelle pagine, dedicate a Spitzer, apparse nella II ediz. dei suoi *Momenti di Storia della Lingua Italiana* (Roma, 1953), ed in sostanza ribadita qui, in questo volume, nella « Presentazione », incisivo, fermo e sicuro profilo dell'illustre viennese. Ma con una lettera allo stesso Schiaffini (riportata appunto nelle pagine introduttive) e con un breve articolo apparso in altra sede, Leo Spitzer ha voluto rivendicare l'autonomia della sua formazione, avvenuta sotto la guida di maestri, quali il Meyer-Lübke ed il Becker, lontanissimi dal pensiero crociano e dalla pratica vossleriana, e sulla quale un indiretto influsso esercitarono, invece, le teorie del Freud (lo Spitzer, viennese, completò a Vienna gli studi universitari). Ed in verità un qualche sapore naturalistico e fenomenico, si sente qua e là anche in queste pagine: nell'affermazione, per es., dell'esistenza dello « spirito delle nazioni » (p. 119); nel rifiuto di emettere giudizi di valore (p. 51); nel consiglio di usare « tabelle statistiche con indicazioni percentuali » (p. 50) ecc. Ma queste affermazioni di pallidissimo colore positivistico, così come sono illuminate dallo spirito del tutto, non ci scandalizzano, se contribuiscono al raggiungimento di nuove verità. E non siamo sorpresi di non trovare in queste pagine accenno ad un grosso problema, che tormentò Vossler tanto da metterlo ad un certo momento di fronte a Croce, se non proprio contro di lui: il rapporto tra lingua collettiva e lingua individuale, tra *Entwicklung* ed *Erschöpfung*, per dirla proprio col Vossler. È un problema lontano da ogni possibile obbiettivazione ed individuazione di tipo scientificamente analitico; e sembra che lo Spitzer se ne disinteressi: « .... poiché, com'è noto, la lingua comune è solo una media delle lingue individuali, la riduzione a grammatica di vari atti verbali (e l'atto poetico non è altro che un atto verbale) » (p. 43).

Ma dal volume spitzeriano preparato da Schiaffini emerge non solo la figura dello Spitzer stilista (la quale ne occupa, anzi, la maggior parte), ma anche quella del linguista; e non solo nei primi tre saggi tradotti, di fondo programmatico ed autobiografico (ai quali seguono tre scritti esemplificativi su La Fontaine, su Racine e su Voltaire), ma soprattutto negli ultimi due, che costituiscono la parte seconda di questo libro: *Semantica storica* e *Storia della parola « razza »*. Queste pagine ci rivelano intera la forza dello Spitzer linguista, che ha rielaborato in sé gli orientamenti, i metodi, le dottrine dei linguisti e delle scuole linguistiche precedenti. Anch'egli, per es., parla di comparativismo; ma il suo è un nuovo comparativismo che non ha niente di strutturale e di meccanico, ma è ampiezza di cultura e sguardo fisso alla storia della civiltà *per temporum* e *per locorum distantias*. Anche lo Spitzer accetta la tecnica della *massenstrategie*, della quale lo Schuchardt si servì per fissar l'etimo di *trovare*; ma la sua massa di manovra egli trae da ogni leva spirituale, non solo senza escludere quella già creduta abnorme ed eccezionale, ma addirittura col considerarla (quando derivi dalle classi dotte) corpo centrale; e così via. E la storia della parola « Razza » qui delineata è un luminoso esempio di ricerca; di etimologia che diventa storia dello spirito umano e della civiltà e del costume. Qui noi sentiamo tutto il magistero dello Spitzer, che ha rinnovato e vivificato la semantica storica con la sua lunga, fruttuosa, felice pratica quotidiana, illuminata da principî tanto più semplici quanto più essenziali; che cioè la filologia tedesca e inglese, come già la filologia romanza, si debbono ricondurre

alla loro comune origine, che è greco-romana, cristiana e giudaica; che, dunque, non esiste una semantica dell'italiano o del tedesco o del francese (« I filologi, forse senza accorgersene, sono più nazionalisti di quanto non lo consentano i fatti storici »; p. 342), ma una « semantica europea » in senso alto; e che perciò la storia di *Stimmung* non può prescindere da quella di *tune* o da quella di *accord*, poiché « la storia vera di ' armonia ' è una storia greco-latina, che maturò nel periodo che va da Platone ad Agostino » (p. 343). Ancora più che l'esemplarità programmatica ed autobiografica dei saggi di fondo, ancor più che la pedagogia tecnica dei saggi di critica letteraria, ci colpiscono questa fede e questa ampiezza di respiro, che sostengono e vivificano le ricerche linguistiche dello Spitzer; la sua conoscenza vastissima di testi di ogni lingua (la 132 è una bella pagina sul Pulci), la sua immensa ricchezza di cultura, di viva cultura che è sempre storia viva e mai secca ed arida erudizione o filologia.

MARIO MARTI

KARL MARX - FRIEDRICH ENGELS, *Scritti italiani*, a cura di Gianni Bosio, Milano-Roma, Edizioni *Avanti!*, 1955, pp. 206.

Già da alcuni anni il Bosio si è dedicato a ricerche relative ai rapporti di Marx e Engels con l'Italia. Egli ha dapprima raccolto il carteggio da e per l'Italia di Marx ed Engels dal 1871 al 1895 (in « Movimento Operaio », da a. I, n. 1, ottobre 1949 a a. II, n. 9-10, giugno-luglio 1950); successivamente ha studiato *La diffusione degli scritti di Marx e di Engels in Italia dal 1871 al 1892* (in « Società », a. VII, n. 2, giugno 1951 e n. 3, settembre 1951); ora ha raccolto dei due medesimi autori tutti gli scritti che essi dedicarono ai loro amici italiani e che vennero pubblicati su giornali e periodici italiani. Come la maggior parte delle lettere raccolte dal Bosio appartenevano o erano dirette all'Engels, così anche gli scritti ora pubblicati sono quasi tutti di quest'ultimo. Bisogna ricordare che l'Engels rappresentò dal 1871 al 1872 nel Consiglio Generale dell'Internazionale l'Italia e che era quindi suo compito specifico mantenere i rapporti con il nostro paese e far sentire frequentemente la voce della centrale londinese.

Gli scritti di Marx qui raccolti sono tre, tutti di notevolissimo interesse: il primo è la lettera che, nel maggio del 1848, inviava al giornale progressista fiorentino *L'Alba* per annunziare la pubblicazione della *Neue Rheinische Zeitung* e, nello stesso tempo, per proclamare la sua solidarietà con la causa dell'indipendenza italiana. Il secondo ha carattere polemico ed è una lettera indirizzata al *Gazzettino Rosa* di Milano il 23 maggio 1872 per rispondere all'accusa rivoltagli di avere preso le difese dell'Austria in una discussione con Karl Vogt, che si proclamava campione della causa italiana. Il Marx precisa qui molto bene il suo atteggiamento:

> Nel 1848-49 nella *Nuova Gazzetta Renana*, propugnai la causa d'Italia contro la maggioranza del Parlamento e della stampa tedesca. Più tardi, nel 1853 ed in altre epoche, assunsi nel *New York Tribune*, le difese di un uomo col quale mi ero trovato in opposizione permanente in quanto ai principî — Mazzini —. In una parola, sempre tenni le parti dell'Italia rivoluzionaria, contro l'Austria.
>
> Ma la guerra del 1859 era ben altra cosa. La denunziai come quella che doveva prolungare l'esistenza dell'impero bonapartista di un'altra decina di anni, sottoporre la Germania al regime della caterva prussiana e fare dell'Italia ciò che è oggi. Mazzini eccezionalmente fu del mio parere (vedi *Pensiero ed Azione* del 2 al 15 maggio 1859) (p. 59-60).

La posizione di Marx di fronte alla guerra del '59 è la stessa assunta da tutti gli uomini di parte democratica, dal Mazzini (il Mazzini del '59 è ben diverso da quello del '48) al Cattaneo (vedi l'indirizzo agli esuli italiani in Londra del 1° maggio 1859, in *Scritti politici ed epistolario*, Firenze, 1894, vol. II, p. 163 sgg.), per i quali l'idea della indipendenza nazionale non poteva esser disgiunta da quella della libertà e della democrazia.

Il terzo scritto di Marx raccolto dal Bosio è un articolo pubblicato da *La Plebe* del Bignami su *L'indifferenza in materia politica* e diretto contro coloro che predicavano l'attesa fatalistica della rivoluzione sociale senza veramente lottare per essa.

Gli scritti di Engels sono raggruppati dal Bosio secondo l'argomento che discutono o l'occasione che li ha provocati. I primi sono quelli di polemica con il Mazzini e con *Il libero pensiero* di Firenze; seguono gli articoli e le corrispondenze di Engels per *La Plebe*: quest'ultime, in gran parte anonime, vengono attribuite in modo abbastanza convincente dal Bosio a Engels. Gli scritti successivi sono di argomenti più dispersi e vanno dall'ordinamento della colonia Eritrea alla polemica con Bovio su socialismo e repubblica, dalla prefazione alla traduzione italiana del *Manifesto* alle agitazioni contadine del 1894.

Il Bosio si è limitato a raccogliere in questo volume « gli articoli, le corrispondenze, le lettere polemiche inviate da Marx e da Engels a giornali e riviste italiane e quelle lettere che, indirizzate da Marx e da Engels a corrispondenti italiani, vennero da questi rese pubbliche »; così egli ha escluso (appunto perché allora non furono divulgate) le tre lettere di Engels a Cafiero del 1°, 16 e 28 luglio (solo di quest'ultima è riprodotto un brano apparso su *Il libero pensiero*) che avrebbero introdotto molto bene la polemica Engels-Mazzini; tali lettere, ritrovate da A. Romano nell'Archivio di Stato di Napoli, furono pubblicate da P. Basevi in « Società » (a. VII, dicembre 1951, pp. 656-662) e ripubblicate dal Romano nella sua *Storia del movimento socialista in Italia* (Milano-Roma, Bocca, 1954, p. 307 sgg.). Così pure alcune delle lettere che il Bosio stesso aveva raccolto nel Carteggio da e per l'Italia di Marx ed Engels avrebbero potuto trovar posto anche qui. Formuliamo anzi l'augurio che il Bosio voglia presto ripubblicare tale carteggio, sia perché i primi numeri di « Movimento Operaio » dove era apparso sono divenuti una rarità bibliografica, sia perché oggi tale carteggio potrebbe essere notevolmente arricchito da una migliore conoscenza delle fonti.

Il Bosio ha completato il volume con una nutrita serie di note storiche e bibliografiche, così che esso può costituire anche un utile repertorio per chi voglia conoscere la stampa progressista degli anni 1870-1890. L'unica cosa che può spiacere di queste note è quello di avvertirvi a tratti, più che l'intenzione di esporre le questioni dibattute, la preoccupazione di dimostrare la validità delle tesi sostenute da Marx e da Engels contro quelle dei loro oppositori; si consideri, per esempio, questo giudizio dato sul Mazzini: « Fedele a un vecchio metodo, Mazzini preferisce ignorare la voce degli oppositori e degli avversari, e forzare la verità dei fatti in modo da rendersi agevole la polemica »: un giudizio che va indubbiamente preso con molta cautela, considerando come anche Engels non manchi di ricorrere ad espedienti polemici, come è naturale per chi si trovi impegnato in una difficile ed importante battaglia politica.

Il presente volume inaugura la collana *Saggi e documentazioni* delle Edizioni *Avanti!*: non rimane che da augurarsi che altre opere di altrettanta importanza e serietà si aggiungano a quella ora pubblicata.

LUIGI AMBROSOLI

ALDO CAPITINI, *Religione aperta*, Modena, Guanda, 1955, pp. VIII-305.

Questo libro di Aldo Capitini è il frutto di una lunga esperienza e di una assidua riflessione su taluni problemi che hanno un notevole interesse per la nostra società attuale. « Religione aperta », cioè una religione che vuol essere apertura totale ed integrale dell'essere umano a tutti gli altri esseri, riconoscimento del primato che spetta all'unità-amore con tutti (p. 11), reciso rifiuto di prestarsi all'esclusione di qualcuno da questo atto fondamentale di unità-amore, rivolto a tutti indistintamente: tali affermazioni sono, come si vede, la più netta antitesi della nostra società, in cui ognuno tende, invece, a rinchiudersi in se stesso, a negare agli altri la propria solidarietà umana, a

condannare, a dividere sempre più nettamente gli uomini in reprobi ed eletti. E questo anche da parte del cattolicesimo, contro cui viva ed incessante, anche se talora segreta, è la polemica del Capitini.

Infatti, egli ad una religione tutta basata sull'esteriorità (perché la divisione in sacerdoti e laici, se il vero sacerdote — quello dell'amorevolezza, del sacrificio, della nonviolenza, della nonmenzogna — si vede dall'intimo, e non dal vestito e dal potere?), sul dogmatismo, sulla « parrocchia totalitaria » (che vuole tutti uniti nello stesso credo, nella stessa sudditanza al sacerdote, il quale solo può mettere paura con la visione dell'inferno, e gettare fuori del chiuso castello, protetto dagli arcangeli, i peccatori nelle mani dei diavoli), oppone un *sacro di apertura* che è rispetto delle opinioni di tutti, che è libera aggiunta al proprio animo di unità amore con tutti, poiché tutti sono sentiti presenti ed immortali, anche se lontani e morti, che non si organizza in parrocchie, ma in centri di fede e di lavoro che dànno, senza chiedere nulla in cambio, ed hanno la persuasione e la gioia di essere così uniti, dal centro, con tutti (pp. 20-21). La religione tradizionale è esclusione, chiusura, mentre questa nuova religione è coscienza di una comune salvezza, apertura senza la mortificante distinzione di fedi, di credi politici (poiché la Chiesa si attribuisce perfino il diritto di indicare per quali liste bisogna votare, scomunicando coloro che non si attengono a tali sue indicazioni).

Il Capitini, pertanto, partendo da questi così chiari presupposti può tentare di dire una parola nuova anche sui grandi temi — quali la morte, l'amore, il peccato, il dolore — che sono stati, fino ad oggi, almeno nel nostro paese, quasi esclusivo dominio del cattolicesimo, il quale ne ha dato soluzioni con cui ha profondamente avvinto gli animi degli uomini. Il grande problema della morte, ad esempio, può essere affrontato in diversi modi: il primo è quello umanistico, proprio dell'antichità classica; il secondo è quello morale e del Giudizio finale, caratteristico del cattolicesimo, secondo cui la vita tutta è vista in funzione di quel Giudizio finale, « che conferma e sanziona la distinzione tra il bene e il male ». Ma vi è un terzo modo, quello della religione aperta, superiore al modo mitologico ed autoritario della Chiesa, che ci fa vivere praticamente « una realtà di integrazione e superamento della realtà imperfetta attuale » nell'unità amore verso tutti: « la destinazione di tutti, nessuno escluso (quindi né distruzione né inferno) è di essere sempre più uniti » (pp. 25 sgg.). La nuova apertura religiosa, insomma, rifiuta « l'individualismo della salvazione e della gradazione in essa, e va ad ogni incontro, ad ogni tu, con la persuasione che ci salviamo e ci salveremo insieme, nessuno escluso e nessuno più e nessuno meno.... » (p. 55).

Questo superamento della morte (fine della morte e compresenza dei morti, come dice il Capitini) porta con sé anche il superamento dell'amore-sensualità, a cui l'uomo si dà appunto per paura della morte: « l'amore religioso per lo sconosciuto, l'appassionamento gratuito, la vicinanza nuova, l'interesse non sensuale », sono tutti i nuovi modi *rivoluzionari* dell'amore della religione aperta (pp. 47-48). Una vera ed effettiva vita religiosa deve far nascere nel cuore l'amore per tutti, per chi è lontano e sconosciuto, per i non floridi, per i vecchi, per i dimezzati, da cui soprattutto deve essere attratta l'attenzione del « rivoluzionario religioso » (p. 52). Ed anche l'amore coniugale, l'amore per la persona dell'altro sesso, va messo in rapporto con questa vita religiosa, di cui non deve essere assolutamente un indebolimento: non vi è sostanziale differenza fra l'amore religioso per tutti e l'amore coniugale per una sola persona, ma amore che sia profonda fedeltà e pronta disposizione a spendere « tutti gli elementi della vita religiosa in quella occasione » (p. 51). Pertanto, siccome la religione aperta non è né vuol essere una legge rigorosa e rigida ma piuttosto un orientamento, un'apertura con tutti verso la realtà liberata (è una religione, insomma, che consente una grande differenza nell'agire dei singoli), tutti i vari modi dell'amore (con castità, o con il matrimonio casto, o con il matrimonio con figli, ecc.) sono da essa ammessi, « secondo la creazione che del proprio agire fa ogni individuo » (p. 60).

Come si è potuto comprendere, la caratteristica essenziale di questa nuova religione

aperta è di non negare nessuna forma della vita, ma di accoglierle tutte con comprensione e sincera partecipazione. In questo appunto si vuole differenziare dal cattolicesimo, che alcune di quelle forme condanna ed altre esalta. Tale atteggiamento porta i seguaci della religione aperta ad operare intensamente nella società e, seguendo l'esempio dell'uomo che maggiormente si avvicina al suo ideale religioso, cioè Gandhi, il Capitini indica le vie di questa azione. Fondamento essenziale di essa deve essere la nonviolenza, che non è « cosa negativa, come parrebbe dal nome, ma è attenzione e affetto per ogni singolo essere, proprio nel suo esser lui e non un altro, e cominciando dalla sua esistenza » (p. 137). E questo suo carattere positivo è dimostrato soprattutto dal fatto che la nonviolenza non è soltanto contro le violenze attuali, ma anche contro quelle passate dell'umanità, della società, della realtà. È essa, infatti, che esorta a non accettare la realtà in cui l'animale grande mangia il piccolo; che respinge la fortuna dei forti e dei potenti, il potere e la ricchezza privata, e « perciò tende a costituire forme di federalismo nonviolento dal basso e forme di aiuto e reciprocità sociale e fruizione comune di beni sempre più larghi » (pp. 141-42). Sarebbe uno snaturare la nonviolenza se essa dovesse mettersi nel mondo e lasciarlo com'è, se non fosse lotta e dramma tormentoso per una nuova realtà in cui trionfi, alla fine, l'amore per le persone tutte indistintamente.

Anche sotto questo aspetto, perciò la religione aperta si differenzia nettamente dal cattolicesimo, che impone come verità principî che sono inaccettabili, come la differenza delle classi, l'ubbidienza ai potenti (p. 169). Ed invece la religione aperta appronta, secondo lo spirito della realtà di tutti, gli strumenti della lotta contro il capitalismo, contro l'imperialismo, ecc. Certo, il metodo di questa lotta è profondamente diverso da quello di ogni altro movimento politico, e vuol essere diverso, in particolare, dal metodo consigliato dal materialismo rivoluzionario: « movendo semplicemente dal basso, dall'uomo, dall'economia e dalla politica, usando i vecchi strumenti umani della scienza e dello Stato, non si arriva alla possibilità della trasformazione nella totalità auspicata: è necessaria, per questo, l'aggiunta religiosa, nello spirito e con il metodo che le è proprio. Le battaglie possono apparire le stesse guardando ciò contro cui si combatte; ma è diverso, appunto, lo spirito e il metodo portato nell'opposizione » (pp. 191-92).

La chiara percezione della necessità di tale lotta ha consentito al Capitini di promuovere iniziative, di organizzare movimenti (quali il *Centro di orientamento religioso* — C. O. R. —, il *Centro di orientamento sociale* — C. O. S. —, il *Centro di nonviolenza*, il *Centro per l'educazione aperta*), tutti ispirati dall'intento di riunire persone che, pur provenendo da varie posizioni religiose, tuttavia concordino nella consapevolezza della necessità di diffondere il più possibile questa « religione aperta », che rifugge da ogni privilegio e da ogni sopraffazione così morale come materiale, che è riconosciuta libertà per ognuno di agire nel mondo circostante senza squalificare né dannare gli altri. Questa profonda fede di poter riuscire a rigenerare il mondo con la « religione aperta », con la « nonviolenza » (fede alimentata, come abbiamo detto, dall'esempio di Gandhi), fa senza dubbio onore al Capitini: egli non si sente toccato dalla sottile ironia di un grande politico, che ben conosceva le leggi della vita — il Machiavelli —, sui « profeti disarmati » e continua a moltiplicare le sue iniziative, anche se esse si riducono, talvolta, a poca cosa in confronto alle sue ardenti speranze. Ma è stata sempre caratteristica di coloro che intendono riformare il mondo con un principio religioso non lasciarsi abbattere dalle difficoltà e credere ed essere convinti che il futuro darà ragione alle proprie esperienze interiori. Il Capitini sembra, alla fine del libro, quando nell'ultimo capitolo espone *che cosa fare*, che si renda conto come le iniziative da lui prese, i vari Centri da lui organizzati, possano apparire « povera cosa in confronto alle idee esposte nel libro », ma a questa impressione che può nascere nel lettore, egli oppone che non tanto interessano le iniziative pratiche, vistose quanto vivere continuamente anche le cose più umili, le attività più spicciole con lo spirito e con il metodo che né i laici né i religiosi tradizionali hanno, « di orizzonte aperto e di liberazione della realtà » (pp. 304-305).

In questo senso, ognuno può diventare un centro operante di nuova vita religiosa, per quanto esista pure il pericolo che la esaltante esperienza personale di una elevazione insolita soddisfi l'individuo e lo distolga dall'azione in comune.

E poi a noi sembra (e speriamo che il Capitini ci perdonerà queste osservazioni che nulla tolgono alla simpatia che le sue idee ci ispirano) che tutto vada bene finché egli vuol limitarsi ad agire sulla vita religiosa e morale, che vada meno bene quando vuol agire anche nella vita politica: diversi sono i modi e le prospettive delle due azioni e la vita politica ha certe leggi che invano si cercherebbe di infrangere o di violare. Temiamo che il tentare di modificare il mondo, la società con la « religione aperta » non possa portare ad altro che a delusioni, ad amare delusioni, a cui invano, poi, si reagirebbe politicizzando la stessa impostazione religiosa. Poiché le conseguenze non potrebbero essere che o un rifiuto ad un contatto ulteriore con la società, per rifugiarsi nella vita religiosa, od una perdita, da parte di questa vita religiosa, delle sue caratteristiche per assorbire le esigenze della politica.

Sono queste, ripetiamo, osservazioni da noi fatte senza nulla togliere alla simpatia che ci ispirano le vive e sincere pagine del Capitini, tanto più che riconosciamo tutta l'importanza che possono avere tali sue idee, esposte con tanta convinzione, per la nostra società. Esse dovrebbero, e ne hanno la possibilità, agire come fermento interno, come ansia di rinnovamento; dovrebbero diventare nuovo costume di vita e, di conseguenza, far sentire la loro influenza su tutti gli aspetti della vita, anche quelli politici. Certo, in tale caso, la loro azione viene ad essere indiretta ma è naturale che sia così e proprio questo dovrebbe essere l'intento principale del Capitini: svolgere i suoi motivi di riforma religiosa, sempre più a fondo, e lasciando, poi, che essi si riflettano sulla vita sociale e politica.

Ed egli ha veramente la possibilità di condurre, con ampiezza di risonanze, la lotta per tale riforma religiosa, per la sua « religione aperta », poiché, come si è notato, non ha esitato ad affrontare i più ardui e più gravi problemi che si pongono all'uomo ed a cui tutte le religioni hanno dato una risposta: cioè i problemi della morte, dell'amore, del peccato, ecc. Le soluzioni che ne ha dato sono molto attraenti e si richiamano a tutta una organica concezione del fatto religioso: il che sta a dimostrare che sono state precedute da una lunga e paziente ricerca, che ha portato alla pienezza di formulazione con cui ora le espone. Anche per tale motivo queste pagine si leggono molto volentieri e ci appaiono come la conclusione di uno spirito che ha trovato la sua strada e che tale strada indica, amorevolmente, agli altri uomini.

FRANCO CATALANO

Rime e Trionfi di Francesco Petrarca, a cura di FERDINANDO NERI, con una nota biografica e bibliografica di Enrico Carrara, Torino, Utet, 1953, pp. 619.*

Il Petrarca ebbe un solo, prepotentissimo amore: l'arte. Laura fu, certo, personaggio reale e non abbiamo valide ragioni per dubitarne: quand'anche si ritenga, come fa il Carrara (*La leggenda di Laura,* Torino, L'Erma, 1934, p. 5), rimanere nell'ambito dello scherzo e di tono un poco leggero la famosa risposta petrarchesca — ora nona epistola del II libro delle *Familiari,* datata 21 dicembre 1336 — ai dubbi che Giacomo Colonna dovette esternare al poeta per l'appunto sulla sincerità di quell'amore: « Quid ergo vis?

* Queste pagine erano già scritte, allorché ci giunse improvvisa la notizia della scomparsa del Neri. Da tempo lo sapevamo sofferente, chiuso con i suoi ricordi nella casa ai piedi della collina torinese, che ormai lasciava raramente. L'ultima volta che Lo vedemmo in pubblico, or è qualche anno, fu in occasione delle onoranze che gli antichi allievi vollero tributare, in segno di riconoscenza e d'affetto, al Maestro che lasciava l'insegnamento. Gran signore della cultura, spaziava, con acuta intelligenza e profonda sensibilità, nel dominio delle principali letterature europee.

— gli scrive il Petrarca — finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nichil esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur (....). In hoc uno vere utinam iocareris; simulatio esset utinam et non furor!... » (ed. Rossi, I, 94 sgg.); rimarrebbero sempre, a rendere testimonianza della dolorosa storicità di codesta passione, la citatissima nota obituaria autografa del Virgilio ambrosiano, appostavi, pare, tra il 1351 e il '53 e che oggi, pur dopo molte incertezze, tutti ritengono autentica: « Laurea, propriis virtutibus illustris, et meis longum celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini M°iij°. xxvij° die vj° mensis Aprilis in ecclesia Sancte Clare Avinioni, hora matutina.... », e la confessione racchiusa nell'epistola *Posteritati* (1349-51?): « Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem, nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset » (vedi Carrara, *L'Epistola « Posteritati » e la leggenda petrarchesca*, in « Annali dell'Istituto Superiore di Magistero del Piemonte », v. III, 1929, p. 299); rimarrebbero i versi della sesta epistola del I delle *Metriche*, a Giacomo Colonna, del 1338 (?): « Est michi post animi mulier clarissima tergum Et virtute suis et sanguinis nota vetusto, Carminibus ornata meis auditaque longe Sed redit in frontem et variis terroribus implet Insultans, nec adhuc solio cessura videtur. Artibus hec nullis, sed simplicitate placendi Ceperat olim animum et rara dulcedine forme » (vv. 37 sgg.); o anche quelli della prima del I libro, a Marco Barbato, del 1350: « perlegis et lacrimas et quod pharetratus acuta Ille puer puero ferit michi cuspide vulnus » (vv. 43-44), « Nunc breve marmor habet longos quibus arsimus ignes » (v. 62); o ancora quelli dell'ottava del I, al suo Lelio (1339?): « Contigit exstinctum qui suscitet ortulus ignem Dulcia preteriti renovans suspiria vite » (vv. 1-2); rimarrebbero certe accorate espressioni del *Secretum*: « L'animo mi si è abituato ad ammirare Colei; gli occhi mi si sono abituati a guardare Colei; sì che tutto ciò che non è Lei giudicano inameno ed oscuro », i rimproveri di Agostino: « Il discorso che intraprendiamo riguarda una donna mortale, nella cui ammirazione e celebrazione mi dolgo che tu abbia consumato gran parte dell'età tua.... », non privi di particolari ben reali: « .... quel corpo stupendo, esausto dai mali e dai frequenti parti ha perduto assai della primitiva vigoria.... » (in mancanza di un testo, criticamente accertato, del *Secretum*, si è preferito riprodurre i passi dell'opera petrarchesca, tutti del terzo libro, secondo l'ottimo volgarizzamento che ne fece il Carrara per l'editore Sansoni, nel 1943); rimarrebbe, infine, l'innegabile realismo, se così si può dire alludendo al Petrarca, di certe pennellate delle *Rime*: « Se la mia vita da l'aspro tormento Si può tanto schermire, e dagli affanni, Ch'i' veggia per vertù degli ultimi anni, Donna, de' be' vostr'occhi il lume spento, E i cape' d'oro fin farsi d'argento, E lassar le ghirlande e i verdi panni, E 'l viso scolorir.... » (XII), « Pur, vivendo, veniasi ove deposto In quelle caste orecchie avrei parlando De' miei dolci pensier l'antica soma, Et ella avrebbe a me forse resposto Qualche santa parola sospirando, Cangiati i volti e l'una e l'altra coma » (CCCXVII), « Con lei foss'io da che si parte il sole E non ci vedess'altri che le stelle, Sol una notte, e mai non fosse l'alba! » (XXII), « Deh or foss'io col vago de la luna Addormentato in qua' che verdi boschi, E questa, ch'anzi vespro a me fa sera, Con essa e con Amor in quella piaggia Sola venisse a starsi ivi una notte.... » (CCXXXVII), « .... e quella fera bella e cruda In una fonte ignuda Si stava, quando 'l sol più forte ardea. Io, perché d'altra vista non m'appago, Stetti a mirarla, ond'ella ebbe vergogna, E per farne vendetta o per celarse, L'acqua nel viso co le man mi sparse » (XXIII), « Non al suo amante più Diana piacque Quando per tal ventura tutta ignuda La vide in mezzo de le gelide acque, Ch'a me la pastorella alpestra e cruda.... » (LII), i sonetti in cui si accenna ad un ritratto di Laura dipinto da Simone Martini (LXXVII: « Per mirar Policleto.... » e LXXVIII: « Quando giunse a Simon.... »), il capitolo II del *Triumphus Mortis*, l'Egloga undecima, *Galathea*, sotto il cui nome è adombrata Laura (« Hic pallens, Galathea, iaces: iam terra cinisque, Iam nichil.... », vv. 29-30).....

Se poi, delle varie Laure che sono state proposte alla legittima curiosità degli amatori del Petrarca, la palma della vittoria debba andare a Laura de Noves, come sostengono il Sicardi e il Cesareo, o piuttosto a Laura de Sabran, come vuole il Flamini, o a Laura de Chiabau, come asserisce il Brisset (chi voglia orientarsi fra tutte codeste Laure, potrà ricorrere con profitto all'eccellente bibliografia che il Calcaterra fece seguire al suo studio su *Il Petrarca e il petrarchismo,* nelle *Questioni e correnti di storia letteraria,* Milano, Marzorati, 1949, segnatamente alle pagine 221-225), è investigazione che interessa più gli eruditi annusatori di scartafacci polverosi che non gli storici della poesia. (Ma perché, poi, la bella ispiratrice si sarebbe dovuta chiamare Laura anche nella realtà biografica oltre che nella realtà poetica delle *Rime*?).

Tuttavia occorre subito precisare che questo amore giovanile del poeta, la donna idoleggiata e trasfigurata in una visione di luce: il dolce oro delle chiome, il volto di calda neve, gli occhi stellanti..., si conforma nella mente del Petrarca come un ideale che gli rimanga lontano, vagheggiato in sogno e non mai raggiunto. Se prendiamo a rileggere la notissima strofe della canzone *Chiare fresche e dolci acque*: « Da' be' rami scendea, Dolce ne la memoria, Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo, Ed ella si sedea Umile in tanta gloria, Coverta già de l'amoroso nembo; Qual fior cadea sul lembo, Qual su le treccie bionde, Ch'oro forbito e perle Eran quel dì a vederle; Qual si posava in terra e qual su l'onde, Qual con un vago errore Girando parea dir: Qui regna Amore »..., sentiamo che il poeta dovette commuoversi non già di fronte ad una donna determinata e nemmeno dinanzi all'idea platonica della Donna (se così si può dire), ma piuttosto volle incarnato in Laura, oggettivato nella figura contemplata della donna, il suo ideale d'arte, il mito della sua stessa poesia.[1] Molti indizi, nelle *Rime,* del continuo trapassare di Laura in mito e del mito in Laura: che altro potrebbe significare il giuoco allusivo sempre ricorrente fra il lauro e Laura, fra Apollo e Dafne?: « Dal pigro gelo e dal tempo aspro e rio, Che dura quanto 'l tuo viso s'asconde, Difendi or l'onorata e sacra fronde Ove tu prima e poi fu' invescato io.... Sì vedrem poi per meraviglia inseme Seder la donna nostra sopra l'erba E far de le sue braccia a sé stessa ombra.... »; Laura è Dafne e Dafne è Laura: la favola antica si rinnova ed è il Petrarca l'inseguitore, il Petrarca perduto dietro il suo sogno d'arte.... « I' l'ò più volte, or chi fia che m'il creda? Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde Veduto viva, e nel troncon d'un faggio, E 'n bianca nube.... ». Ecco: Laura diventa il mito della Poesia petrarchesca, il mito dell'Arte del Petrarca; e diciamo mito e non allegoria o simbolo, perché l'allegoria è sempre qualcosa di freddo, di voluto, di sovrapposto, di intellettualistico, laddove il mito è fantasia, è sogno, è — in una parola — poesia.[2] E grande poesia è quella delle *Rime,* grande poesia che è pure alto magistero d'arte: si sa che il Petrarca corresse e ricorresse i suoi versi, incontentabile sempre, e allorché osserviamo le carte vergate da lui, qualche lirica sua, alla cui lettura siamo soliti commuoverci, così tormentata dalla penna inquieta dell'autore, irta di cancellature e di pentimenti, ci assale involontariamente il sospetto che il Petrarca lavorasse a freddo, potendo egli esercitare tanta gelida critica sulle sue stesse impressioni, le quali avevano dovuto pur commuoverlo, avevano dovuto pur riscaldare il suo animo nel momento in cui le aveva provate: ma dimentichiamo che egli sostituisce parola a parola, muta, sposta, cancella, solo per avvicinare quanto più gli è

---

[1] Laura, «mito supremo della sua vita e della sua poesia », ebbe a scrivere il Bosco nel suo bel libro sul Petrarca.

[2] Sulla ristrettezza dell'interpretazione, per molto tempo considerata inoppugnabile, del canzoniere come di un romanzo d'amore, e sulla necessità di una revisione del giudizio desanctisiano, si vedano le ormai note pagine del Russo, raccolte nella terza serie dei *Ritratti e disegni storici,* e anche, di lui, *Petrarca e il petrarchismo,* nel fascicolo 5 (30 settembre 1954) di « Belfagor ». È noto che l'interpretazione simbolica di Laura — tralasciando l'opinione del Colonna — risale al Boccaccio, ma è interpretazione che va risolutamente respinta perché fa della poesia petrarchesca ciò che non è, o meglio, ciò che è raramente: un artificio, una freddura.

possibile l'espressione a quel fantasma poetico che gli balena dinanzi; e non si stancherà di tormentare lo scritto fino a tanto che esso non gli sembrerà adeguarsi perfettamente alla sua lirica commozione. Il Pastonchi, sensibile sempre alla poesia, scrisse, alludendo per l'appunto alla scontentezza del Petrarca artista: « Qui tutto è dosato calcolato verso per verso, che nulla ne trabocchi. Par vedere le dita abatesche del Poeta giocare con le sillabe, collocare esatte le particelle, far tinnire le parole, e piegare egli il capo laureato sulle pagine ad ascoltarne il suono » (*Discorso per il sesto centenario dell'incoronazione del poeta in Campidoglio,* Roma, R. Acc. d'Italia, 1941). E viene pure alla memoria quanto uno scrittore moderno, che ebbe il culto dell'espressione, André Gide, ebbe a dichiarare nel suo *Journal* (5 novembre 1931): « J'ai voulu faire de ma phrase un instrument si sensible que le simple déplacement d'une virgule suffise à en détériorer l'harmonie ».[3] Grande artista e nel medesimo tempo grande poeta, il Petrarca: cosicché quando si parla della sua abilità « tecnica », tecnica è, in questo senso, parola adoperata come sinonimo della stessa poesia. Poesia difficile, anche se all'apparenza piana e scorrevole: il senso letterale della lingua del Petrarca può essere benissimo inteso anche da persona di media cultura: nulla in lui delle difficoltà linguistiche che si incontrano in altri poeti antichi: la sua lingua è la nostra stessa lingua. La difficoltà consiste piuttosto nel penetrare la sua poesia, nel comprendere la sua grandezza di poeta. Mi si consenta di citare ancora un passo del *Journal* di Gide, che esprime per l'appunto questo concetto: « Toutes les grandes oeuvres d'art sont d'assez difficile accès. Le lecteur qui les croit aisées, c'est qu'il n'a pas su pénétrer au coeur de l'oeuvre. Ce coeur mystérieux, nul besoin d'obscurité pour le défendre contre une approche trop effrontée; la clarté y suffit aussi bien. La très grande clarté, comme il advient souvent pour nos plus belles oeuvres (....), est, pour défendre une oeuvre, la plus spécieuse ceinture; on en vient à douter qu'il y ait là quelque secret; il semble qu'on en touche le fond d'abord. Mais on revient dix ans après et l'on entre plus avant encore » (*Feuillets,* 1918). Il cuore segreto dell'opera d'arte, il volto misterioso della poesia....

Ferdinando Neri, uno dei critici meglio dotati ad intendere la rarefatta poesia del Petrarca, pubblica ora, per i tipi dell'Utet, un nuovo commento alle *Rime* e ai *Trionfi*, quello stesso che comparve nella collana dei classici italiani dell'editore Ricciardi, nel 1951. Commento pregevole, non solo per l'aderenza filologica al testo, ma, e soprattutto, per le doti di gusto ivi profuse. Taluno si potrà dolere che vi manchi la pesante e farraginosa massa di notizie erudite che sogliono sovraccaricare le esegesi alle opere antiche, ma a torto: l'esperto avvertirà, anche solo da lievi accenni, l'enorme fatica e le estesissime letture che devono essere costate al Neri le sue note, pur così lievi in superficie, fatte, come si suol dire, in punta di penna, e presentate in elegantissima forma letteraria. Il Neri sdegna la inconcludente ridda di interpretazioni, e allontana signorilmente da sé lo sfoggio a buon mercato di conoscenze: il suo commento è essenziale, puntuale, il commento d'un artista ad un grande poeta. Non ritengo necessario citare qualche tratto di esso: non potrei dare che un'assai pallida immagine dei suoi pregi: bisogna leggerlo tutto.

Purtroppo il nostro critico, in malferme condizioni di salute, non fu in grado di

---

[3] Molti, ormai, gli studi sul Petrarca artista: dalle pagine dello Schiaffini (*Il lavorio della forma in F. P.*, in *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Ed. Studium, 1953, pp. 57-70), a quelle del Contini (*Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943), del Fubini (*Il Petrarca artefice*, in *Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 1-12), del Romanò (*Documenti dell'elaborazione petrarchesca*, in *Saggi di umanismo cristiano*, VI, 1951, fasc. 3, pp. 56 e sgg. e 4, pp. 59 e sgg.), alle poche ma succose pagine del Migliorini (*Panorama dell'italiano trecentesco, Petrarca*, in « La Rassegna della letteratura italiana », gennaio-marzo 1954, pp. 8-10), e via dicendo. Il Contini, un poco celiando, ma con la consueta acutezza, definisce il canzoniere un « jockey club lessicale » (*La lingua del P.*, in *Il Trecento*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 107).

scrivere l'Introduzione al volume: i curatori dovettero ricorrere ad un articolo dal Neri medesimo pubblicato su « La Stampa » di Torino il 6 aprile 1927: *La poesia del Petrarca*,[4] così come ad un valente petrarcologo, ad Enrico Carrara, fu affidata la stesura della *Nota biografica*, della *Nota bibliografica* e delle pagine introduttive ai *Trionfi*.

Mi si consenta ora di offrire, nelle note che seguono, alcune osservazioni spicciole al testo, mentre qualche altra notizia (mi auguro, non inutile) si andrà aggiungendo al commento, senza, d'altra parte, la vana pretesa, è bene avvertire, di completarlo.

I: *Voi ch'ascoltate*: sonetto composto certo dopo il 1348 (Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, L. Cappelli, 1942, p. 60); fra il 1348 e il 1349 secondo il Cesareo (*Su le poesie volgari del Petrarca, Nuove ricerche*, L. Cappelli, Rocca di S. Casciano, 1898, p. 41); al 1349 (circa) l'assegna il Carrara (in « La Cultura », IX, 1930, p. 224 n.); v. 1: *rime sparse*: il P. stesso, nella lettera al Boccaccio, la seconda del V delle *Senili* (1366?), dice: « sparsa illa et brevia iuvenilia et vulgaria », e, nelle *Metriche* (I, 1, 30-31): « institui exiguam sparsi tibi mittere partem Carminis.... »; v. 14: *che quanto piace al mondo è breve sogno*: cfr. *Fam.* II, 9: « leve somnium fugacissimumque fantasma », e, nell'epistola *Posteritati* (ed. Carrara): « Sed heu! nihil inter mortales diuturnum, et si quid dulce se obtulerit, amaro mox fine concluditur ». — II: *Per fare una leggiadra sua vendetta*: il Mestica sospetta che questo sonetto sia allusivo ad un amore giovanile del P., quand'egli ancora non aveva conosciuto Laura. — III: v. 4: *che i be' vostr'occhi*: il Chiorboli (*Le Rime sparse*, Milano, Trevisini, 1924) stampa: *ché*. — VII: v. 12: *per l'altra via*: taluni leggono *alta*, ma in contrasto con la lezione del 3195. — VIII: v. 2: *pria*: « ché la seconda volta sarà nella resurrezione, il dì del giudizio universale » (Chiorboli). X: *Gloriosa columna*: della metà del 1331 (Cesareo, p. 45). — XII: v. 1: *ad ora ad ora*: di quando in quando (cfr. *Inf.* XV, 84; *Purg.* VIII, 101; *Par* XV, 14). — XIV: v. 9: *perché meno interi Siete formati*: meno perfetti (cfr. *Par.* VII, 132: « Li angeli, frate, e 'l paese sincero Nel qual tu se', dir si posson creati, Sì come sono, in loro essere intero »). — XVI: *Movesi il vecchierel*: della primavera del 1337 (Cesareo, p. 46); v. 10: *per mirar la sembianza di Colui*: cfr. *Fam.* II, 9, 28: « quam dulce tamen est cristiano animo (....) videre verendam populis Salvatoris imaginem.... ». — XVII: v. 11: *fatali stelle*: il suo fato (Sicardi), e cfr. XXII, 24, 25; v. 14: *indi*: da voi, Laura (così il Chiorboli e il Leopardi). — XIX: v. 8: *lasso, el mio loco*: il Contini (*Nota* al testo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Tallone, 1949) legge: *e 'l*, come in CCVI, 36 e CCVIII, 11 (tutti casi di costrutto paraipotattico). — XXI: v. 3: *m'a voi non piace*: Salvo Cozzo, Wiese, Scherillo, leggono invece: *ma voi*, come in CXXXIII, 4. — XXII: v. 11: *pur quand'io veggio fiammeggiar le stelle*: cfr. Cino Rinuccini: « e fiammeggiar in ciel lucide stelle » (« In coppa d'or zaffir balasci e perle », v. 4, ed. Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, R. Ricciardi, 1952); vv. 31 sgg.: *Con lei foss'io....*: « Non è la calda e chiusa intimità di Arnaldo; Dante immaginava che la donna gli si arrendesse *in un bel prato d'erba* ricinto d'altissimi colli; qui sono le vigili stelle, e un ricordo delle favole antiche, come ogni volta che il Petrarca osa strappare un velo.... », così, con la finezza che gli è propria, il Neri (*Il Petrarca e le rime dantesche della Pietra*, in *Letteratura e leggende*, cit., p. 56). — XXIII: *Nel dolce tempo*: ideata e composta in gioventù, probabilmente verso il 1350 e in parte nel 1351, ricorretta e condotta a finitezza e trascritta in ordine nel 1356 (Calcaterra, *Nella selva ecc.*, p. 63); v. 15: *la memoria*: la mente; v. 31: *la vita el fin, e 'l dì loda la sera*: *el fin* e *la sera* sono soggetti: il Carducci cita Ovidio, *Her.* II: « Exitus acta probat »;

---

[4] Il Neri si occupò a più riprese del P.: citerò qui di seguito alcuni dei suoi lavori: *La canzone di quattro rime*, in « Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino », XLIX, 1913-14, pp. 305-309; *Il Petrarca e le rime dantesche della Pietra*, in « La Cultura », VIII, 1929, n. s., pp. 389-404 (ora in *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951, pp. 52-72); *Nel sesto centenario dell'incoronazione del Petrarca. Il Lauro*, in « La Stampa » di Torino, 6 aprile 1941; *Le rime di Valchiusa. « Anima bella.... »*, in « Romana », VI, 1942, pp. 331-34.

v. 48: *altero fiume*: maestoso (cfr. *Gerus. Lib.*, XVII, 2: «lasciando Egitto e la sua reggia altèra»; e XIX, 1-2: *altera vista*: dominatrice, superba); v. 118: *gran tempo umido tenni quel viaggio*: il Leopardi: «*Umido*. Si riferisce al *viaggio*, o più probabilmente al Poeta. *Tenni quel viaggio*. Andai trascorrendo, come fanno i fiumi». — XXIV: v. 1: *Se l'onorata fronde che prescrive*: in *Metr.* I, 10, vv. 119 sgg., lagnandosi con Giovanni Colonna che una tempesta abbia distrutto il suo giardino, piantato con tanta cura: «laurea nulla viret, cuius iacuisse sub umbra Dulce sit aut gremio caras abscondere frondes Aut ramum tenuisse manu, dum fulminat ingens Iupiter, et celo clipeum monstrasse furenti». — XXV: v. 6: *col cor levando al cielo ambe le mani* (cfr. *Par.* XXXIII, 39): «levando al cielo il cuore e le mani» (Leopardi). — XXVI: v. 1: *a terra*: giunta a riva (cfr. v. 4); vv. 5-6: *disserra, avvinta*: il Vat. 3195 non ha il raddoppiamento: *diserra, avinta*. — XXVII: *Il successor di Carlo*: della fine del 1333 (Cesareo, p. 50). — XXVIII: *O aspettata*: della fine del 1333 (Cesareo, p. 50; Calcaterra, *Nella selva*, p. 51): il Calcaterra pensa anche (p. 65) che la prima strofe sia stata rifatta dopo la morte del vescovo Giacomo Colonna (cfr. la dodicesima del IV delle *Fam.*, del 1341), quando il P. riprese la canzone della crociata per trascriverla in ordine: «.... la prima stanza della canzone (....) reca nella gravità solenne dell'accento un annunzio di lutto, come di chi contempli una vita già interamente compiuta....»; v. 65: *tien*: tieni; v. 102: *ch'ài ascoltate e lette*: *scoltate* leggono Leopardi e Carducci-Ferrari; v. 106: *riva*: del Tevere; v. 112: *Or movi, non smarrir l'altre compagne*: il Calcaterra (*Nella selva*, p. 52) deduce da questo verso che già nel 1333, data della presente canzone, un canzoniere, imperniato sulle due ispirazioni, amorosa e sacra, era ormai avviato. — XXIX: v. 23: *nel bel nero e nel bianco*: cfr. Rinuccini: «Fiso guardando allor tra 'l nero e 'l bianco Negli occhi, che paria ciascuno un sole» («Quando nel primo grado il chiaro sole», v. 13, ed. Sapegno). — XXX: *Giovene donna*: annota il Calcaterra (*Nella selva*, p. 35): «tra i componimenti giovanili del Petrarca (il C. assegna alla sestina la data del 6 aprile 1334) la sestina, tutta colore e musica, si svolge come una delle liriche più preziose e a un tempo poetiche. Sta al centro di un modo figurativo petrarchesco, di quello dafneo, perché stilisticamente, secondo il gusto del poeta, ha raggiunto la perfezione. Non sarebbe stato possibile andar più oltre nella squisitezza ritmica e verbale»; v. 8: *che foglia verde non si trovi in lauro*: cfr. Antonio degli Alberti: «né foglia in lauro mai per tempo verde» («Fra l'Ariete e 'l Tauro è giunto il giorno», v. 36, ed. Sapegno); v. 21: *che mi struggon così come 'l sol neve*: cfr. Fazio degli Uberti: «ché mi distruggo come al sol la neve» («Io guardo fra l'erbette», v. 28, ed. Sapegno): cfr. anche CXXVII, 45. — XXXIII: v. 9: *quando mia speme già condutta al verde*: cfr. *Purg.* III, 135: «mentre che la speranza ha fior (= poco, alquanto) del verde». — XXXV: *Solo e pensoso i più deserti campi*: cfr. *Georg.* III, 291: «Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis Raptat amor....»; il Wilkins (*The making of the «Canzoniere» and other Petrarchan studies*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1951, pp. 295 sgg.) addita altre fonti: «The sonnet *Solo e pensoso* is derived from the elegy of Propertius beginning *Haec certe deserta loca*.... This fact, not pointed out, I believe, in any commentary, is obvious upon comparison of the two poems» (p. 295); e i versi d'Omero su Bellerofonte, secondo la traduzione ciceroniana (*Tusc.* III, 26), così suonano: «Qui miser in campis maerens errabat Aleis Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans»; si ricorda anche il passo del terzo del *Secretum*, dove Agostino dice: «So con chi parlo e che non c'è al mondo persona, cui siano più odiosi i gusti e gli atti del volgo» (ed. Carrara, p. 116). — XXXVI: v. 4: *noiose*: moleste, come in Dino Frescobaldi: «Però che sai che 'l viver m'è noioso» («Morte avversara....», v. 8), in Cino: «Ahi quant'è lo tacere, amato, e forte Ed innoioso....» («Se tu sapessi ben....», v. 10) e in altri (cfr. anche XXXVII, 48); v. 9: *Tempo ben fora omai d'avere spinto L'ultimo stral la dispietata corda*: cfr. Antonio da Ferrara: «maladetta la morte che ne scocca L'ultimo stral de sua possente rocca» («Le stelle universali», v. 75, ed. Sapegno). — XXXVII: *Sì è debile il filo*: composta nella prima metà del 1337 (Foresti, *Aneddoti della vita di F. P.*, Bre-

scia, G. Vannini, 1928, p. 51); v. 33: *m'attrista*: il Vat. 3195: *m'atrista*; v. 44: *che quasi un bel sereno a mezzo 'l die Fer le tenebre mie*: «che tramutarono le tenebre dove io mi trovava, in un bel sereno di mezzogiorno» (Leopardi). — XXXVIII: *Orso, e' non fur mai*: sonetto composto forse a Capranica, dove il P. si trovava allora, ospite di Orso (Foresti, in «Convivium», XII, 1940, p. 17). — XXXIX: *Io temo sì*: scritto intorno al 18 di agosto del 1337 (Foresti, *Aneddoti*, p. 61); v. 4: *e gran tempo è ch'i' presi il primier salto*: «La frase ha tutto il valore di un riferimento preciso ed allude alla prima fuga da Laura, nella primavera del 1333, quando egli corse la Francia e per la Fiandra e il Brabante toccò Colonia sul Reno» (Foresti, *Aneddoti*, p. 61); v. 11: *fallir*: fallo (Chiorboli). — XL: *S'amore o morte*: scritto nel 1337, da Valchiusa, per chiedere in prestito all'amico e signore un bel codice di Livio, che serviva al P. per preparare il *De viris illustribus* (Calcaterra, *Nella selva*, p. 65); il Foresti (*Aneddoti*, p. 69) indica, in quel codice di Livio (ora alla Nazionale di Parigi, ove porta il n. 5690), nel verso della carta 366, una lettera del card. Colonna, come risposta a questo sonetto del P.: «Regratior vobis sinceris affectibus de iocalibus que misistis....»; il Bosco (*Petrarca*, Torino, Utet, 1946, p. 251), invece che al *De viris*, è incline a pensare ai *Trionfi* o ad un'opera affine, alla quale il P. lavorava, accettando l'ipotesi del Calcaterra, per il quale le primissime redazioni dei Trionfi d'Amore e di Pudicizia risalirebbero al 1340-42 e al 1343-44. — XLIII: v. 13: *sì che' begli occhi lagrimavan parte*: intanto, frattanto (cfr. CCCXXV, 39 e 60; CCCLVI, 10). — XLIV: v. 2: *a farla*: «cioè la Tessaglia» (Leopardi). — XLVII: v. 9: *E mi condusse*: il Foresti, sulla base del Chig. L. V. 176, del Pal. Parmense 307, del Vat. 3197, dell'ed. del 1501, legge *ei*. — XLVIII: v. 3: *poggia*: cresce. — XLIX: *Perch'io t'abbia guardato di menzogna*: datato dal P. sul 3196: «13 febr. 1337 capr.» (da Capranica, in casa di Orso dell'Anguillara, secondo il Cesareo, p. 52). — L: *Ne la stagion che 'l ciel*: del febbraio o marzo del 1337 (Cesareo, p. 53).

LIII: *Spirto gentil*: a Bosone da Gubbio, ultimi del 1337 (Cesareo, p. 67), identificazione accettata ora da molti; v. 40: *cre'*: *creo*, per apocope da *credo* (Chiorboli); v. 42: *e dice*: alcuni leggono *e'* (assai meglio, secondo il Leopardi); v. 84: *ché 'l maggior padre ad altr'opera intende*: il Fedele («Giorn. St. della Letteratura Italiana», 64, 1914, p. 395), inclinando a credere la canzone composta per Stefano Colonna il Vecchio nel 1339, in occasione della rivoluzione romana di quell'anno, interpreta questo verso come allusivo alla costruzione del palazzo pontificio d'Avignone: nella epistola metrica a Clemente VII, che sarebbe stata composta intorno al 18 novembre 1342, il P. accenna alla costruzione di tale palazzo appunto come ad una delle cause che avevano impedito il ritorno a Roma di Benedetto XII; v. 103: *Se non come per fama uom s'innamora*: c'è come un'eco della leggenda di Jaufré Rudel: «.... et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelegrins que venguen d'Antiocha....». — LIV: *Perch'al viso*: madrigale assegnato dal Cesareo (p. 67) a poco prima il 1339. — LV: v. 6: *secondo error*: «lacrymae secundae» (*Metr.* I, VI, 103), e si veda il Foresti (*Dalle prime alle seconde lagrime*, in «Convivium», XII, 1940, pp. 8-35). — LVI: v. 5: *adugge*: danneggi. — LVIII: *La guancia che fu già*: sonetto datato dal P., 1338. — LIX: v. 4: *Tra le chiome de l'or*: d'oro (cfr. *Par.* XVI, 110: «Oh quali io vidi quei che son disfatti Per lor superbia! e le palle de l'oro Fiorìan Fiorenza in tutti suoi gran fatti»; *Purg.* X, 80: «Intorno a lui parea calcato e pieno Di cavalieri, e l'aguglie dell'oro Sovr'essi in vista al vento si movieno»: così legge il Del Lungo, ma il testo della Soc. Dantesca: «ne l'oro»). — LX: *L'arbor gentil*: «Il modo d'arte sta nella contrapposizione delle prime note soavi (*L'arbor gentil, che forte amai molt'anni....*) ai versi disillusi e amari, incisi con subitanea asprezza, nei quali il Petrarca, riguardando i tristi danni recatigli dal legno spietato, immagina che chi sospira d'amore, leggendo i suoi versi, finisca col disamorarsi della poesia stessa» (Calcaterra, in «Studi Petrarcheschi», I, p. 10); v. 10: *le mie rime nove*: «.... nuove perché erano apparse come il fiore primaverile di un giovane poeta, ma anche perché

recavano in sé un nuovo modo di riguardare amore e poesia » (Calcaterra, in « Studi Petr. », cit., p. 11). — LXI: *Benedetto sia 'l giorno*: imitato da Lorenzo Moschi (« Benedetta sia l'ora e la stagione »): cfr. anche *Filostrato* III, 83: « E benedico il tempo, l'anno e 'l mese » (notato dal Savj-Lopez, in « Romania », XXVII, 1898, p. 465) e *Ninf. Fiesolano*, 274: « Benedetto sia l'anno e 'l mese e 'l giorno, E l'ora e 'l tempo, ed ancor la stagione ». — LXII: *Padre del ciel*: sonetto composto nel 1338 (Cesareo, p. 68; Calcaterra, *Nella selva*, p. 50). — LXIV: *Se voi poteste*: data inoppugnabile, secondo il Cesareo (p. 68), è quella del 16 nov. 1337, come trascrisse l'Ubaldini quando la postilla petrarchesca del 3196 ancora si leggeva. — LXVI: v. 28: *che fa nascer d'i miei continua pioggia*: il Chiorboli: *di'* (= *de'*): *d'i* legge il Moschetti; v. 31: *a tutt'i venti*: *iutti* legge Contini, come in ogni altro luogo, « poiché è tanto frequente, se pur non obbligatoria, nel Petrarca l'arcaica assenza di articolo dopo questo aggettivo » (*Nota*, cit.). — LXVII: questo, e gli altri due sonetti che seguono, si riferiscono al viaggio che il P. compié tra la fine del 1336 e i primi del 1337 (Cesareo, p. 69). — LXVIII: *L'aspetto sacro*: indirizzato verosimilmente a Orso dell'Anguillara (Foresti, in « Convivium », XII, 1940, p. 19). — LXX: *Lasso me*: Benvenuto da Imola, commentando il XXVI del *Purg.*, scrive: « Arnaldus.... a quo Petrarcha fatebatur sponte se accepisse modum et stilum, cantilene de quatuor rithimis, et non a Dante »; il Neri (in « Atti dell'Acc. delle Scienze di Torino », XLIX, 1913-14, pp. 305-309) afferma che appunto questa canzone, fra tutte del Petrarca, è la sola la cui stanza sia costrutta su quattro rime. — LXXI: *però sia certa*: *sia* = sii. — LXXIII: v. 29: *dolce mia nemica* (e cfr. CLXXIX, 2; CCII, 13; CCVI, 8; CCLIV, 2): nella poesia provenzale era un senhal: in una delle biografie di Sordello si legge: « Et amava una domna de Proenza mont forte e l'apelava: Dolz'enemia. Per cui el fez maintas bonas chansos ». — LXXVII: *Per mirar Policleto*: secondo il Cesareo (p. 70), questo sonetto e il seguente non poterono essere stati scritti se non fra il 1339, quando il Martini, invitato da Benedetto XII, si recò in Avignone, e il 1344 quand'egli morì; bisogna credere che il P. li abbia scritti sui primi mesi che conobbe Simone: dunque nel 1339 o 40; v. 7: *ivi la vide e la ritrasse in carte*: nel terzo del *Secretum* Agostino dice al P.: « .... qual maggior follia di quando, non contento di contemplare di presenza quelle sembianze, da cui ti erano derivati tutti questi mali, te ne procurasti una immagine dipinta dal genio di un artista famoso; e la portavi teco per tutto, per avere sempre occasione di perpetue lagrime.... » (ed. Carrara, p. 95). — LXXIX: *S'al principio risponde il fine e 'l mezzo*: imitato da Riccardo da Battifolle: « e, se 'l mezzo al principio e 'l fin risponde » (« Quando veggo levarsi e spander l'ale » v. 13, ed. Sapegno); sonetto assegnato all'aprile del 1340 (Foresti, *Aneddoti*, p. 43); v. 7: *non.... già*: nemmeno più. — LXXX: v. 3: *scevro da morte*: cfr. *Par.* XVI, 13: « onde Beatrice, ch'era un poco scevra (= discosta) »: il Chiorboli interpreta *scevro da morte*: salvo, e unisce *con un picciol legno* (= il piccolo schermo della natura umana) a: *menar sua vita*. — LXXXVI: v. 7: *e più mi duol che fien meco immortali*: è, ritoccato, un verso tolto ad un sonetto delle disperse (« Nel tempo, lasso!, della notte quando »; v. 7: « E duolmi più che stan meco immortali »), come ha notato il Fubini (*Il Petrarca artefice*, in *Studi sulla lett. del Rinasc.*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 1-12). — LXXXVIII: v. 8: *ch'io presi*: il Contini: *ch'i' ò presi*, lettura giustificata dal v. 6: *à storto*; v. 13: *la nemica mia*: non tutti intendono Laura: il Giani (*L'amore nel Canzoniere di F. P.*, Torino, Bocca, 1917, p. 20), seguendo il Biagioli, pensa alla « ragione », nemica al poeta perché avversa alla parte concupiscevole di lui, interpretazione forse troppo sottile. — XC: v. 7: *i' che l'esca amorosa al petto avea*: cfr. Riccardo degli Albizzi: « come mia esca trae a sé ciascuno » (« Non era ancor duo gradi », v. 12, ed. Sapegno) e anche CLXXI, 5. — XCI: *La bella donna*: non posteriore al 1337 (Cesareo, p. 72); vv. 12 sgg.: *ben vedi omai sì come a morte corre Ogni cosa creata*: cfr. *Metr.* III, 5, v. 1: « cuncta dies minuit.... » e *Africa* II, 347-50: « .... Facili labuntur secula passu: Tempora diffugiunt; ad mortem curritis; umbra, Umbra estis pulvisque levis vel in ethere fumus Exiguus, quem ventus agat.... ». — XCII: *Piangete, donne*: è del principio del 1337 (Fo-

resti, *Aneddoti*, p. 43). — XCIV: vv. 1 sgg.: *Quando giugne per gli occhi al cor profondo L'imagin donna ogni altra indi si parte*: cfr. *Purg.* IV, 1 sgg.: « Quando per dilettanze o ver per doglie Che alcuna virtù nostra comprenda L'anima bene ad essa si raccoglie, Par ch'a nulla potenza più intenda.... ». — XCVIII: *Orso, al vostro destrier*: del tempo del soggiorno a Capranica, del febbraio 1337 (Foresti, *Aneddoti*, p. 43); v. 13: *col*: il Chiorboli: *co' 'l*. — XCIX: *Poi che voi et io più volte*: il Foresti (*Aneddoti*, pp. 35 sgg.) ritiene probabile la congettura che il sonetto sia stato mandato a Giovanni Colonna nel momento in cui egli aveva appena superato una sua crisi spirituale: sarebbe della fine del 1336; il Cesareo (p. 72) pensa invece sia indirizzato al fratello Gherardo, quando il P. ebbe notizia che volesse rendersi monaco: di poco avanti il 1342, dunque.

CI: *Lasso, ben so che dolorose prede*: certamente posteriore al 6 aprile 1341 (Foresti, *Aneddoti*, p. 43). — CII: *Cesare, poi*: svolge lo stesso argomento il sonetto di Antonio da Ferrara (« Cesare, poi che ricevé el presente »): anzi, avverte il Sapegno (*Poeti minori del Trecento*, p. 134), in un codice è detto che il P. fece « ad emulazion di questo » il suo, « il quale è tanto differente da questo quanto il paon dallo storno ». — CIV: *L'aspettata vertù*: del 1356 (Cesareo, p. 77). — CV: v. 5: *neva*: è verbo. — CIX: vv. 9 sgg.: *L'aura soave che dal chiaro viso*: chi voglia vedere che cosa diventino, nel Petrarca, le imitazioni dai provenzali, legga i versi di Bernart de Ventadorn che si citano come fonte di questi: « Can la frej' aura venta Deves vostre païs, Vejaire m'es qu'eu senta Un ven de Paradis Per amor de la genta Vas cui eu sui aclis.... » (ed. Cavaliere, p. 53); molto finemente il Bertoni (*Il « Canzoniere » del P.*, in *Lingua e poesia*, Firenze, Olschki, 1937, p. 85): « Il provenzaleggiare petrarchesco (....) non è una monotona risonanza di vecchie parole e di vecchi pensieri, non è una fastidiosa ripetizione di viete imàgini e idee, non è insomma un impoverimento della personalità artistica, ma si risolve in un arricchimento della poesia, perché i motivi occitanici sono vissuti originalmente e sono espressi con tonalità nuova e in modi nuovi », il che si può ripetere per tutte le presunte imitazioni dei grandi poeti. — CXII: *Sennuccio, i' vo' che sappi*: accostato dal Wilkins (*The making ecc.*, p. 300) alle stanze 54 e 55 della V parte del Filostrato (« Quivi rider la vidi lietamente »). — CXIII: *Qui dove mezzo son*: il Foresti (in « Convivium », XII, 1940, p. 26) assegna a questo sonetto la data del 1339. — CXIV: *De l'empia Babilonia*: scritto non molto dopo il 30 maggio 1342 (Foresti, *Aneddoti*, p. 89). — CXV: vv. 12 sgg.: *A lui la faccia lagrimosa e trista....*: cfr. la petrarchesca *Egl.* XI, vv. 19 sgg.: « Hec sedes, Galathea, tibi est? Quam fulgere cernens Sol stupuit, fassusque parem fassusque subinde Maiorem, attonitus serum se se abdidit undis ». — CXVIII: *Rimansi a dietro*: dell'aprile 1343 (Cesareo, p. 77). — CXIX: *Una donna più bella*: « I contrasti più vivi che sono materia del terzo dialogo del *Secretum*, il quale de' tre è il più drammatico, si riflettono e trovano la loro migliore espressione in tre canzoni, e cioè la canzone della gloria (n. 119), la canzone dello smarrimento, *I' vo' pensando* (n. 264), la canzone del giudizio d'amore, citato innanzi al tribunale della ragione (n. 360) le quali formano, riunite insieme, come le tavole di un trittico, con mirabile rispondenza di fattura e di disegno » (Foresti, *Aneddoti*, p. 111); v. 42: *altro volere o disvoler m'è tolto*: « *altro*, ben considerando il luogo, mi pare (....) che non significhi se non *alcuna cosa*, cioè, poiché sta colla negazione virtualmente presa, *nulla* » (Leopardi, *Zibaldone*, ed. Flora, II, p. 829); v. 99: *i' per me sono un'ombra*: cfr. Cicerone, *Tusc.* I, 109: « Gloria virtutem tamquam umbra sequitur » e Seneca, *Ad Lucil. Epist.* LXXIX, 13: « Gloria umbra virtutis est ». — CXXIV: *Amor, Fortuna e la mia mente*: del 1339 (Cesareo, p. 82). — CXXV: v. 34: *un che Madonna sempre*: per il Calcaterra (« Studi Petrarcheschi », I, p. 14), *un* è amore. — CXXVI: v. 1: *Chiare fresche e dolci acque*: riecheggiato da Fazio degli Uberti: « Sorgono chiare e fresche le fontane » (« Io guardo fra l'erbette per li prati », v. 46, ed. Sapegno); v. 39: *asciugandosi gli occhi col bel velo*: verso ripreso dal Tasso (*Gerus. Lib.* IV, 84); il Bosco (*Petrarca*, pp. 40-41): « L'ispirazione qui non è galante, ma più profonda: la rievocazione di Laura tra i fiori vien fuori dalla malinconia di chi immagina vicina la propria fine. Un'ombra leggera di morte (....) si

stende anche sull'amoroso nembo. Ma badiamo: è una morte idoleggiata, che si colora di vita, immaginata anzi come l'unico mezzo per raggiungere quell'amore, o pietà, che altrimenti il poeta non potrebbe conseguire». — CXXVIII: *Italia mia*: «.... non poté esser veramente immaginata e composta fuor che in Selvapiana, nell'inverno del 1344-45» (Cesareo, p. 88); v. 12: *ch'endura*: Chiorboli e Carducci-Ferrari: *che 'ndura*; v. 49: *Cesare taccio*: «Torquatum transire libet....», aveva detto nella terza del I delle *Metriche* (v. 38), che si può avvicinare, per le espressioni d'amore per l'Italia, a questa canzone; vv. 55 e sgg.: cfr. *Metr.* I, 3, vv. 92-93: «.... discordia nostra Hostibus hoc animi tribuit....»; v. 73: *chi*: il 3195 legge: *che*, dove il Sicardi vede un continuatore di QUEM (cfr. anche CXXXI, 7). — CXXIX: v. 1: *Di pensier in pensier*: cfr. *Tr. d'Amore* II, 4; v. 25: *et in questa*: «*ora* o *cosa*: intanto» (Carducci-Ferrari); vv. 38-39: il De Sanctis, nel *Saggio sul P.*, richiama i versi del Leopardi (*Alla sua donna*): «E potess'io L'alta specie serbar! che dell'imago, Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago»; vv. 40 sgg.: cfr. *Metr.* I, 6, vv. 144 sgg.: «Invenient vix verba fidem: sic salvus ab istis Eruar insidiis ut sepe per avia silve, Dum solus reor esse magis, virgulta tremendam Ipsa representant faciem truncusque reposte Ilicis et liquido visa est emergere fonte, Obviaque effulsit sub nubibus aut per inane Aeris aut duro spirans erumpere saxo Credita suspensum tenuit formidine gressum», e cfr. anche *Metr.* III, 3, vv. 28 sgg., a Guglielmo da Pastrengo: «Dum latices, dum prata vagus dumque insita miror Arbuta, dum lauros alia regione petitas, Obvia Guillelmi facies truncisque vadisque Inque oculis tu solus eras....». — CXXXIV: v. 14: il Contini (*Nota*) propone di lasciare la rima siciliana *voi*: *altrui* (come ha il 3195), «per scorsa d'amanuense», dice il Chiorboli. — CXXXVI: *Fiamma dal ciel*: questo e gli altri due sonetti vanno riportati agli anni fra il 1352 e il 53 (Cesareo, pp. 89-104); si confronti, con questi versi, il sirventese di Guillelm Figueira contro Roma («D'un sirventes far», ed. Cavaliere), che ha espressioni come queste: «Roma, tant es grans la vostra forfaitura Que Dieu e sos sans en gitatz a noncura, Tant etz mal renhans, Roma falsa e tafura, Per qu'en vos s'escon E .is magra e .is cofon Lo jois d'aquest mon....». — CXXXIX: *Quanto più disiose l'ali spando*: scritto in Avignone, poco avanti la quaresima del 1347, essendo il poeta appena tornato dalla visita fatta al fratello, monaco nella certosa di Montrieux, che vi aveva cercato pace quattro anni innanzi, nel 1343 (Foresti, *Aneddoti*, p. 181); v. 7: *implica*: avviluppa (Chiorboli); v. 8: *da lui*: «cioè dal mio cuore, che è con voi, che è ritornato a star con voi» (Leopardi). — CXLI: v. 2: *semplicetta farfalla*: malaccorta: cfr. *Purg.* XVI, 88: «l'anima semplicetta che sa nulla» e Poliziano, *Stanze* I, 88 (ed. Pernicone, Torino, Loescher-Chiantore, 1954): «le semplicette lepri vanno a schiera». — CXLIV: v. 11: *a 'pparere* (ma in nota c'è *apparere*): Contini legge: *apparere* (cfr. V, 3; CIV, 2; CCCLII, 14). — CXLVII: v. 1: *due sproni*: il 3195 ha *duo*, e così stampano il Carducci-Ferrari e il Chiorboli. — CXLVIII: v. 9: *un*: unico (Chiorboli).

CLVI: vv. 5-6: *e vidi lagrimar que' duo bei lumi Ch'àn fatto mille volte invidia al sole*: cfr. Cino Rinuccini: «Ben rilucea tal donna più che l'oro E sua bellezza facea invidia al sole» («Quando nel primo grado», v. 7, ed. Sapegno). — CLX: v. 11: *col suo candido seno*: «le pieghe della veste bianca» (Moschetti), ed è l'interpretazione più ovvia. — CLXXVI: *Per mezz'i boschi*: questo, e il seguente, sono dell'estate del 1333 (Cesareo, p. 105): il Maggini (*Un'ode di Orazio nella poesia del P.*, in «Studi Petrarcheschi», III, 1950, pp. 7-12) accosta il sonetto all'ode 22 del I libro di Orazio, da cui deriverebbe pure il sonetto CXLV. — CLXXXI: vv. 1 sgg.: *Amor fra l'erbe una leggiadra rete D'oro e di perle tese sott'un ramo*: cfr. Fazio degli Uberti: «Io guardo i crespi e li biondi capelli, De' quali ha fatto per me rete Amore» («Io guardo i crespi», vv. 1-2, ed. Sapegno). — CLXXXV: vv. 1 sgg.: *Questa fenice de l'aurata piuma*: l'immagine della fenice ritorna di consueto nella letteratura medievale (cfr. anche CCCXXI, 1 e CCCXXIII, 49): Brunetto (*Trésor*, ed. Carmody, I, CLXII, 1): «Fenix est .i. oisiau en Arrabe, dont il n'i a plus en tout le monde; et est bien si granz com un aigle. Mais ele a creste souz la maissele d'une part et d'autre, et la plume de son col et iqui entour est reluisanz come

fin or arrabien. Mais en aval jusque a la coue est de colour de porpre, et la coue de rose, selonc ce qui li arrabien le tesmoignent, qui maintes foiz l'ont veu»; *Intelligenza*, 228 (ed. Petronio): «Come paon le fauce ha bianche ancora, Risplende vie più ch'oro in su' vernice; Ha molte penne di color di rose, che spandon un rossor quasi focose: Di dietr'ha penne polporine e grige»; il Maggini (in «Studi Petrarcheschi», I, p. 46) cita un passo della *Naturalis Historia* di Plinio (libro X, II, 1), opera che fu cara al P. e da lui amorosamente postillata: «Aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, coetera purpureus, caeruleam roseis caudam pennis distinguentibus, cristis fauces caputque plumeo apice honestante». — CLXXXVIII: v. 3: *adorno*: il 3195 raddoppia: *addorno*. — CXCI: vv. 10-11: .... *ché s'alcun vive Sol d'odore*: agli Astomi allude anche *Il Mare Amoroso*, vv. 221-25: «Essi uorria di quel pome auere. Chedona uita pur cholsuo olore. Auna giente uia dila damare. Che nô mangiano ne beono altra uiuanda» (ed. dipl. a cura del Vuolo, in «Cultura neolatina», XII, 1952, p. 115); v. 13: *dolzor*: sulle terminazioni in *-or* c'è ora il bel lavoro di Maria Corti (*I suffissi dell'astratto -or e -ura nella lingua poetica delle origini*, in «Rendiconti dell'Acc. Naz. dei Lincei, Classe di Scienze morali, stor. e filolog.», serie VIII, vol. VIII, fasc. 5-6, maggio-giugno 1953, pp. 294-312). — CXCIV: vv. 9 sgg.: i terzetti furono apposti qui dal sonetto *Laura serena* del 3196 e al sonetto *L'aura serena* (CXCVI) furono dati dei terzetti nuovi, che l'Appel sospetta possano essere stati composti quando Laura era già morta (Cesareo, p. 18). — CXCV: v. 2: *dolci*: Chiorboli (seguendo il 3195): *dolce*. — CXCVI: v. 8: .... *sovra or terso bionde*: più di.... — CXCVIII: vv. 5-6: *Non ò medolla in osso o sangue in fibra Ch'i' non senta tremar....*: cfr. Cino Rinuccini: «Questa è colei che dolce e amaro misce, Sì ben ch'io non ho polpa, osso né vena Ch'io non senta mancar....» («Questa è colei», v. 5, ed. Sapegno). — CXCIX: *O bella man*: datato circa il 1343 (Cesareo, p. 105); v. 12: *altrettanto*: «altrettanta ventura; d'insignorirmene» (Chiorboli); v. 14: *ch'i'*: il Sicardi («Giorn. Storico della Lett. It.», 55, p. 49) e il Chiorboli leggono: *chi*; v. 14: *spoglie*: per il Sicardi è forma arcaica dell'indicativo, ma per il Chiorboli e il Contini un congiuntivo potenziale; il Chiorboli interpreta: «e già viene chi ha potere di spogliarmene: Laura».

CCIV: v. 10: *dêsi*: si deve. — CCV: v. 1: *Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci*: cfr. Poliziano, *Stanze* I, 74 (ed. Pernicone): «Dolce Paura e timido Diletto, Dolce Ire e dolce Pace insieme vanno». — CCVII: *Ben mi credea*: canzone immaginata nel 1346, cominciata a correggere il 19 ottobre 1368, mandata avanti e finita il 22, trascritta sul codice definitivo il lunedì 23 dello stesso mese di ottobre, come si rileva dalle postille del 3196; v. 65: *Chiusa fiamma è più ardente....*: cfr. Sennuccio del Bene: «Rimase il foco chiuso, e sanza posa E' dentro m'arse, e non parea di fora» («Amor tu sai», v. 21, ed. Sapegno). — CCVIII: v. 11: *el*: Contini: *e 'l*. — CCXII: sonetto del 1347 (Cesareo, p. 106); v. 4: *solco onde e 'n rena fondo e scrivo in vento*: cfr. Benuccio Salimbeni: «e zappo in acqua e semino su rena» («A fine di riposo sempre affanno», v. 2, ed. Sapegno). — CCXVI: il Solerti (*Rime disperse di F. P. ecc.*, Firenze, Sansoni, 1909, p. 172) e il Parodi (*Poeti antichi e moderni*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 143 sgg.) considerano questo sonetto come il rifacimento di un altro, delle disperse, *Nel tempo, lasso!, della notte quando*; sul raffronto tra i due sonetti il Fubini (*Il Petrarca artefice*, cit.) svolge una serie di acute osservazioni sul modo di lavorare del P.; vv. 1-2: *Tutto 'l dì piango, e poi la notte, quando Prendon riposo i miseri mortali*: eco del virgiliano (*Aen.* II, 268-69): «tempus erat quo prima quies mortalibus aegris Incipit, et dono divum gratissima serpit». — CCXIX: v. 12: *i' gli ò veduti alcun giorno ambedui*: un epigramma di Lutazio Catulo, cui allude il Bosco nel suo *Petrarca* (p. 157), dice: «Constiteram exorientem Auroram forte salutans, Cum subito a laeva Roscius exoritur. Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra: Mortalis visus pulchrior esse deo» (Morel, *Fragmenta poetarum latinorum ecc.*, Lipsia, Teubner, 1927, p. 43): Roscio è più bello della stessa Aurora, lo splendore di Laura oscura quello del sole.... — CCXXI: *Qual mio destino*: della fine del 1346 (Cesareo, p. 106). — CCXXVIII: v. 5: *Vomer di penna*: il 3195 dà: *pena*, lezione mantenuta dal Contini, il quale osserva come nell'autografo sia espunto

il segno d'abbreviazione che ne farebbe per l'appunto *penna*; il Chiorboli legge *penna*, pensando che il trattino obliquo, indicante espunzione, « potrebbe anch'essere sfuggito alla penna (dell'amanuense) inavvertitamente posata ». — CCXXXV: v. 6: *merci preziose*: il 3195 ha: *preciose* (cfr. anche CCCXL, 1). — CCXXXVII: v. 28: *per lo dolce silenzio de la notte*: molto acuta l'osservazione del Bosco (*Petrarca*, p. 162): il verso « richiama, non tanto per il senso, quanto per l'impostazione musicale, il virgiliano (*Aen.*, II, 255), *Tacitae per amica silentia lunae*, è tuttavia ben chiaro che, mentre in Virgilio è una profonda notazione paesistica, il Petrarca sente sé stesso al centro del paesaggio; gli basta quel *dolce* per riferire a sé medesimo il silenzio.... ». — CCXXXVIII: v. 2: *occhio cerviero*: cfr. *Il Mare Amoroso* (vv. 39-40): « Veder sicome il lupo cerviere Che vede oltra li monti chiaramente »: *Trésor* I, CLXXXX, 3 (ed. Carmody, p. 167): « Une autre maniere de lous sont ke l'en apele cerviers u luberne, ki sont pomelés de noires taches, autresi come longe; mais des autres choses est il samblable au lup. Et est de si clere veue ke ses oils perchent les murs et les mons »: anche nella *Nautica* del Baldi (I, 441): « occhio cervier »; vv. 12-13: *li occhi e la fronte con sembiante umano Basciolle sì che rallegrò ciascuna*: il Foresti (*Aneddoti*, pp. 79-80) pensa che la persona che baciò Laura sia Azzo da Correggio, legato d'amicizia al P., e propende a credere che il sonetto sia del 1340, alla vigilia dell'impresa di Parma, allorché essa maturava nella mente di Azzo. — CCXXXIX: vv. 10-11: *Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori Ch'amor fiorisca in quella nobil alma*: cfr. Antonio degli Alberti: « Ma prima sarà ispento il sol dall'ombra E 'l verno vestirà l'alpe di fiori, Anzi che a sì bel giorno aggiunga il sole » (« Fra l'Ariete e 'l Tauro », v. 31, ed. Sapegno). — CCXLI: v. 3: *di bel piacer m'aveva la mente accesa*: cfr. Lapo Gianni: « Appresso le direte che la mente Porto gioiosa del su' bel piacere » (« Novelle grazie a la novella gioia », v. 16): Cino: « Bene è forte cosa il dolce sguardo Che fa criar di bel piacere amore » (« Bene è forte cosa », v. 2), e molti altri (cfr. anche CCLXVII, 13).

CCLXIV: *I' vo pensando*: probabilmente composta nel 1348 (Cesareo, p. 107); v. 46: *in aspettando*: sul gerundio preposizionale si vedano i lavori del Segre (*La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani ecc.*, in « Memorie dell'Acc. Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali stor. e fil. », serie VIII, vol. IV, fasc. 2, 1952, p. 75) e di Maria Corti (*Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo Stilnovo*, Firenze, Olschki, 1953, p. 93, estr. dagli « Atti dell'Acc. Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria »); v. 130: *subbio*: il Chiorboli, citando il Salvini: « legno tondo a cui s'avvolta la tela di mano in mano che si fa; detto così perché sta sotto »; v. 135: *cerco del viver mio novo consiglio*: cfr. Cino Rinuccini: « E ogni dì muto novo consiglio » (« Se già mai penso », v. 9, ed. Sapegno); v. 136: *e veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio*: cfr. ancora il Rinuccini: « E sempre avvien che pure il piggior piglio » (« Se già mai penso », v. 12, ed. Sapegno). — CCLXV: *Aspro core e selvaggio*: del 21 settembre 1350, come si legge in una postilla del codice Casanatense (Cesareo, p. 108). — CCLXVI: *Signor mio caro*: del 1345 (Cesareo, p. 108). — CCLXVII: *Oimè il bel viso*: cfr. Cino: « Oîmè, lasso!, quelle trecce bionde ». — CCLXVIII: *Che debb'io far*: composta nel 1349 e trascritta in ordine nel 1356 (Calcaterra, *Nella selva*, p. 60); v. 32: *questo m'avanza di cotanta speme*: come è già stato avvertito, il verso è riecheggiato dal Foscolo: « Questo di tanta speme oggi mi resta! » (« Un dì s'io non andrò », v. 12) e dal Leopardi: « .... la morte è quello Che di cotanta speme oggi m'avanza » (*Le Ricordanze*, v. 92); v. 77: *ti fur dolci né cari*: *né* = e, come in Cavalcanti: « Sì piena di beltà né di piacere » (« Avete 'n voi li fiori », v. 6), in Boccaccio: « che di biltà, d'ardir né di valore Non se ne troverebbe un maggior mai » (*Decam.*, canz. « Qual donna canterà », fine giorn. II), e in altri (cfr. CCCXXXIX, 9). — CCLXIX: v. 3: *perduto ò quel che ritrovar non spero*: del card. Giovanni Colonna, il P. dice, nella *Posteritati*: « Inde (= da un viaggio in Guascogna) rediens, sub fratre eius (= di Jacopo Colonna), Iohanne de Columna Cardinali, multos per annos, non quasi sub domino sed sub patre: immo ne id quidem: sed cum fratre amantissimo, immo mecum et propria mea in domo, fui » (ed. Carrara, ll. 136-139). — CCLXXI: *L'ardente nodo ov'io fui*: il Cesareo (p. 219) vorrebbe vederci allusione ad un amore fiorito nel-

l'animo del P., circa il 1350, per una bella ferrarese, confessato dal poeta medesimo nel sonetto stravagante ad Antonio de' Beccari (« Antonio, cosa ha fatto la tua terra »); vv. 12-13: *Morte m'à liberato un'altra volta, E rotto 'l nodo e 'l foco à spento e sparso*: cfr. *Posteritati*: « .... nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset » (ed. Carrara, ll. 42-43). — CCLXXII: v. 14: *e i lumi bei che mirar soglio, spenti*: il De Sanctis (*Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. Bonora, Bari, Laterza, 1954, p. 178): « Quello *spenti*, così staccato e improvviso, ti fa l'effetto di un cielo chiarissimo che tutto ad un tratto si rabbuja, e ti fa sentire come il freddo taglio della scure sul collo, nel pieno della vita e della giovinezza ». — CCLXXVIII: *Ne l'età sua*: del 1350 (Cesareo, p. 109); v. 14: meglio porre una virgola dopo *era*, come fa il 3195. — CCLXXIX: v. 13: *ne l'interno lume*: l'ed. aldina del 1501, curata dal Bembo, leggeva: *eterno*. — CCLXXX: v. 5: *spessi*: cfr. *Orl. Furioso* XLI, 12: « di spessi lampi l'aria si raccende ». — CCLXXXI: v. 10: *che del più chiaro fondo di Sorga esca*: nelle *Metr.* (II, 1): « Sorgia surgit ibi querulis placidissimus undis, Et gelida praedulcis aqua. Spectabile monstrum, Alveus ut virides vitreo tegit amne smaragdos »; v. 12: *veduto*: l'alto diletto (v. 7), Laura. — CCXCII: vv. 5-7: *le crespe chiome d'or puro lucente E 'l lampeggiar de l'angelico riso Che solean fare in terra un paradiso*: cfr. Francesco di Vannozzo: « Or va, che gli occhi tuoi, la fronte e 'l riso Han fatto in terra un altro paradiso » (« Leone isnello con le crine sparte », v. 15, ed. Sapegno). — CCXCIII: v. 10: *di sfogare*: il Contini: *d'isfogare*, essendo *isfogare* petrarchesco. — CCXCIV: vv. 12-13: « Quel *veramente*, ripetuto con la terribile solennità del *per me si va*, vuol dire: — Ora so, ora che ne ho fatto la prova » (De Sanctis, *Saggio*, p. 188). — CCXCIX: *Ov'è la fronte*: « E una melodia flebile fondata su d'uno stesso motivo, che ritorna sempre, e conchiusa con un grido di disperazione » (De Sanctis, *Saggio*, p. 179).

CCCI: *Valle, che de' lamenti*: di poco posteriore al 1351 (Cesareo, p. 109). — CCCVI: v. 3: *in pochi sassi*: « .... saxo.... in angusto » (Africa, V, 642). — CCCX: *Zefiro torna*: lo Scherillo cita Bernart de Ventadorn, ma già il Tassoni aveva additato un precedente nei versi di un poeta provenzale, e tutta la lirica d'amore neolatina è ricca di simili immagini primaverili; i versi del Ventadorn sono questi (ed. Cavaliere): « Lo gens tems de pascor Ab la frescha verdor Nos adui folh' e flor De diversa color, Per que tuih amador Son gai e chantador Mas eu, que planh e plor, C'us jois no m'a sabor ». — CCCXI: v. 7: *chi*: Carducci-Ferrari e Chiorboli: *ch'i'*; v. 11: *terra oscura*: « obscura demersit humo.... » (Petr., *Egloga* XI, v. 83). — CCCXII: v. 7: *né tra chiare fontane e verdi prati*: cfr. Cino Rinuccini: « cantar donna amorosa in verde prato » (« In coppa d'or », v. 2, ed. Sapegno). — CCCXIV: v. 5: *agli atti, a le parole, al viso, ai panni*: cfr. CCLXXXII, 14. — CCCXV: *Tutta la mia fiorita e verde etade*: su questo, e gli altri due sonetti che seguono, si veda ora Hamilton A. Mathes, *Petrarch's « Tranquillo porto »*, in « Italica », XXVI, n. 1, marzo, 1949, pp. 15-22. — CCCXX: v. 8: *vivo*: è aggettivo (Contini). — CCCXXII: v. 8: *le disviate rime*: una delle redazioni anteriori aveva: *disusate*, poi corretto. — CCCXXIII: *Standomi un giorno*: su un frammento di questa canzone (stanze 3 e 4), nel Vat. 3196, c'è una postilla da cui si rileva che codeste stanze furono composte sui primi del 1365 (Cesareo, p. 109); v. 24: *null'altre*: il Contini mantiene *nul'altre*, che fa « sospettare una persistenza della ben nota tendenza toscana arcaica alla semplificazione delle doppie protoniche »; vv. 37 sgg.: *Chiara fontana*: il Maggini (« Studi Petrarcheschi », I, p. 45), e molti altri, citano i versi ovidiani (*Metam.* III, 407 sgg.): « Fons erat.... »; v. 50: *di porpora vestita e 'l capo d'oro*: cfr. Ricciardo da Battifolle: « del bel viso celeste e 'l capo d'oro » (« Lieta finestra », v. 3, ed. Sapegno): Ricciardo fu in corrispondenza poetica col P.: gli indirizzò il sonetto « Bench'ignorante sia, i' pur mi penso », cui il P. rispose per le rime: « Conte Ricciardo, quanto più ripenso ». — CCCXXIV: *Amor, quando fioria*: la ballata, cominciata poco avanti il 1° settembre 1348, fu stesa nel Vat. 3196 in quel giorno medesimo, continuata e corretta il 7 febbraio 1356 e riportata nel codice definitivo il 31 ottobre 1368 (Cesareo, p. 110). — CCCXXVII: v. 1: *ove nel suo fattor l'alma s'interna*: cfr. *Par.* XXXIII, 85: « Nel suo profondo vidi che s'interna.... ». — CCCXXXVI: v. 1: *Tornami a mente*: cfr. Leopardi,

Il primo amore: « Tornami a mente il dì.... »; vv. 12 sgg.: *sai che 'n mille trecento quarantotto, Il dì sesto d'aprile, in l'ora prima*: « Qui c'è ben altro che una notizia cronologica. Quella precisione di date ti serra il cuore e mette in fuga ogni illusione. Mai le cifre non sono state così patetiche nella loro inesorabile freddezza » (De Sanctis, *Saggio*, p. 200). — CCCXL: v. 1: *prezioso*: ma il 3195: *precioso* (cfr. CCXXXV, 6: *preciose*). — CCCXLIII: v. 9: *O che dolci accoglienze e caste e pie!*: cfr. *Purg.* VII, 1: « Poscia che l'accoglienze oneste e liete.... ». — CCCXLVII: v. 5: *o de le donne altero e raro mostro*: « fatale monstrum.... » (Orazio, *Odi*, I, 37, v. 21).

CCCLIV: v. 14: *il dico*: *i' 'l* (Contini), giustificato dall'opposizione a *tu*, e così pure in CCCLX, 113: *i' 'l feci*. — CCCLXI: vv. 1-4: « Sono quattro versi ammirabili; ed a nessuno sfuggirà l'evidenza di quel *più* e di quel *pur*; la parola *vecchio*, quanto più temuta e presente all'animo, tanto meno pronunziata, eccola al fine sul labbro » (De Sanctis, *Saggio*, p. 176). — CCCLXVI: vedi ora Edward Williamson, *A consideration of « Vergine bella »*, in « Italica », XXIX, n. 4, dicembre 1952, pp. 215-228; v. 78: *chiostro*: grembo (Chiorboli); vv. 131 sgg.: *Il dì s'appressa e non pote esser lunge, Sì corre il tempo e vola*: si pensi alla bellissima chiusa dell'epistola al Boccaccio (28 aprile 1373), la seconda del diciassettesimo delle *Senili*: « Si haec inter vitae finis adveniat, qui certe iam longinquus esse non potest, optarem, fateor, me - quod aiunt - vita peracta virentem inveniret. Id quia, ut sunt res, non spero, opto ut legentem aut scribentem vel, si Christo placuerit, orantem ac plorantem mors inveniat.... » (Petrarca, *Lettere autobiografiche*, a cura di E. Carrara, Milano, Signorelli, 1928, p. 138); infine, si noterà che quanto di malinconico e d'implorante anima i versi della canzone petrarchesca, sembra ritornare nella *Ballade pour prier Nostre Dame* del *Testament* di François Villon: « A vostre Filz dictes que je suis sienne; De luy soyent mes pechiez aboluz: Pardonne moy comme a l'Egipcienne, Ou comme il feist au clerc Theophilus, Lequel par vous fut quitte et absoluz, Combien qu'il eust au deable fait promesse. Preservez moy de faire jamais ce, Vierge portant, sans rompure encourir, Le sacrement qu'on celebre a la messe: En ceste foy je vueil vivre et mourir.... » (*Le poesie di F. Villon*, a cura di F. Neri, Torino, Chiantore, 1950, pp. 72-73).

Per il testo dei *Trionfi*, il Neri s'è valso dell'edizione dell'Appel (*Die Triumphe F. Petrarchas in Kritischem Texte*, Halle, Verlag von Max Niemeyer, 1901), tenendo conto delle varianti d'autore in essa scrupolosamente registrate, cosicché alle volte la sua lezione si stacca da quella adottata, ad esempio, dal Calcaterra (Petrarca, *Trionfi*, Torino, Utet, 1927) per l'accettazione dell'una piuttosto che dell'altra delle successive redazioni di un medesimo verso (non sempre si può stabilire con matematica certezza quale di due o più rifacimenti sia anteriore e quale posteriore). Tralasciando gli ammodernamenti di grafia e i lievi ritocchi che non mutano sostanzialmente il testo, accennerò qui a qualche divergenza più notevole dal testo fissato dal Calcaterra: *Triumphus Cupidinis* II, 118: *ch'è contenta costei lasciarme il regno*: segue l'Appel, mentre il Calcaterra: *lasciar me e il regno*; II, 142: *volli*: converrà, con l'Appel, lasciare il più arcaico *volsi* (cfr. *Tr. Fame* II, 55 e *Rime* CXLII, 11; CLV, 6; CCLXX, 94; CCCIX, 2; CCCXXXIV, 7; CCCXLVII, 10; CCCLX, 150 ecc.); II, 186: *udîr cantar per la sua verde riva*: la lezione posteriore, secondo l'Appel, è: *udì cantar per la sua verde riva*, mentre la precedente era: *udir cantar per l'una e l'altra riva*, lezione adottata dal Calcaterra; III, 40: *vedi*: lezione posteriore rispetto a: *guarda*, del Calcaterra; IV, 101: *un'isoletta delicata e molle*: il Raimondi, insistendo sui rapporti tra i *Trionfi* e il *Roman de la Rose*, dice che quest'isoletta « respira ancora l'aria mirabile di Guillaume.... », il tema del paese ideale (vedi « Studi Petrarcheschi », IV, 1951, p. 267), che, d'altra parte, era spunto abbastanza comune nella nostra antica poesia; IV, 120: *sallo il regno di Roma e quel di Troia*: il Calcaterra adotta la lezione che per l'Appel è anteriore: *Qual nel regno di Roma o 'n quel di Troia*. *Triumphus Pudicitie* 163, 165 e *passim*: sarà bene adottare la grafia *triumpho*, la sola, pare, usata dal P. *Triumphus Mortis* I, 94: *che vale a soggiogar gli altrui paesi*: si cita, a rincalzo di questo passo, un tratto del *Secretum* (II, 8): « E veramente qual furore è questo del consumare i pochi giorni.... »

(Bosco, *Petrarca,* p. 195); I, 101: *lungo tema*: meglio adottare, col Calcaterra e l'Appel, la forma femminile: *lunga* (vedi commento del Calcaterra a questo luogo); I, 145: *virtù more*: è lezione anteriore rispetto a: *mort'è*; I, 173: *morte bella parea nel suo bel viso*: non si possono dimenticare le parole del Gentile (*Il preteso ascetismo del P.,* in *Studi sul Rinascimento,* Firenze, Sansoni, 1936, p. 93): « .... la bellezza di Laura toglie alla morte quel suo pauroso aspetto, in cui essa appariva all'asceta medievale; e (....) questa morte, bella nel bel viso di Laura, è la morte trasfigurata da quell'amore della vita, che non lascia pensare alla morte, non lascia guardare al di là del bel viso, tenendo l'animo avvinto allo spettacolo di questo mondo.... », e, ancora, nel terzo dialogo del *Secretum* (trad. Carrara, p. 82), Agostino diceva al P., rimproverandogli l'amore per Laura: « Ma quando quegli occhi, che ti piacciono sino a morirne, avrà chiusi il giorno supremo; quando avrai contemplata quella immagine alterata dalla morte e quelle fattezze sbiancate, ti vergognerai di avere legato l'animo immortale ad un caduco corpicciolo, e ricorderai con rossore quei pregi, che or vai con tanta pertinacia esaltando ». *Triumphus Fame* I, 54: *un Regol ch'ami Roma e non se stesso*: la lezione posteriore è, secondo l'Appel, *un Regol, ch'amò altrui più che se stesso*; I, 98: *tanto quei che 'l seguia, Corvo, benigno*: è lezione anteriore a quest'altra: *tanto quei che 'l seguiva, era benigno* (su quel Corvo, cioè Corvino, cfr. Guido Martellotti, in « Studi Petrarcheschi », II, 95 sgg.); I, 118: *suo rede*: *rede* è plurale: sarà quindi da correggere *suo'*; II, 51: *e poi cadde ei sotto il delfico tempio*: è lezione ultima in ordine di tempo, sempre secondo l'Appel: la lezione precedente è: *Poi cadde* (*ei*) *sotto a quel famoso tempio*: il Calcaterra contamina le due lezioni e stampa: *e poi cadde ei sotto il famoso tempio*; II, 126: *de l'arti magiche*: adotterei, col Calcaterra e l'Appel, la forma *arte,* che è appunto un plurale (si cfr. il plurale *lode* per *lodi* in CLXXXVII, 14; CCXV, 7; CCCVIII, 9; CCCLIV, 6 ecc.); III, 110: *così al lume fu fumoso e lippo*: *famoso e lippo* è la sola lezione riportata dall'Appel, comunque il ritocco del Neri è suggestivo: « di torbida e corta vista », così interpreta nel commento. *Triumphus Temporis* 112: *passan vostre grandezze e vostre pompe*: il Tasso (*Ger. Lib.* XV, 20): « Muoiono le città, muoiono i regni; Copre i fasti e le pompe arena ed erba.... ». *Triumphus Eternitatis*: scritto nel gennaio-febbraio 1374 quando il P., dice il Bosco, era veramente « sulle soglie dell'eterno » (*Petrarca,* p. 263).

Si correggano infine i seguenti errori nel testo delle *Rime*: XV, 12: *rispondetemi* (corr. *rispondemi*); XXV, 8: *sue mercede* (corr. *sua*); XXVIII, 43: *De!* (corr. *Deh*); XXXVII, 29: *cotando* (corr. *cotanto*); XLVIII, 3: *pioggia* (corr. *poggia*); XLVIII, 6: *ai* (corr. *al*), *due* (corr. *duo*); LXX, 10: *em demori* (corr. *e'm*); CXI, 3 e CXIV, 7 e ancora CXVI, 5: si corregga l'*e* in *et* come porta il 3195; banale errore di stampa il *dospirar* di CXCIII, 6 (corr. *sospirar*); CCVII, 23: *ch 'n* (corr. *che 'n*); CCX, 7: *trovò* (corr. *trovo*); nel commento alle *Rime*: a XXVIII, 46 la cit. del luogo della *Phars.*: *quam zona in orbis* andrà corretto: *quam zona nivalis*; così a CXXIX, 53-54 la cit. delle *Theb.*: *Colle per excelsum quem....* andrà corretta in: *Colle per excelsum patulo quem....*; il *minimo* di CXLV, 1 si correggerà in *nimium*; nella nota introduttiva a CCVI, si ritocchi la cit. della canz. di Bertran de Born: *que mal mon mier* in: *que mal non mier*; a CCXX, 14: *Aen.* VII, 345: *Feminae ardentem* (corr. *Femineae*). Anche dal testo dei *Trionfi* alcune sviste si potranno eliminare: *Triumphus Cupidinis* IV, 114: *dal mar d'India quel di Tile* (corr. *a quel....*); *Triumphus Mortis* II, 65 e passim: *ha*: poiché in tutti gli altri luoghi si usa la grafia senza l'*h*, si corregga, qui e altrove: *à*; *Triumphus Fame* III, 11: *vecchio a cui le Muse* (corr. *a cui fur le Muse*). Nella *Nota bibliografica* (p. 26 l. 15), l'autrice ivi citata è Ruth Shepard Phelps, e il titolo dell'opera andrà corretto in: *The earlier and later forms of Petrarch's Canzoniere*; così poche linee appresso, il volume del « Giorn. St. » è il XCI e non il CXCI; facilmente correggibile il *Malatea* della l. 27 (p. 26) in *Malatesta,* ecc. Un'ultima cosa: nuoce al volume la mancanza di un indice delle poesie con i rimandi, il che obbliga a ricorrere ad altra edizione per le ricerche frettolose.

Luigi De Vendittis

LIBRI RICEVUTI

Per mancanza di spazio si rimandano al prossimo numero gli annunci critici su vari notevoli libri. (N. d. D.)

Apollinaire par lui-même, Images et textes présentés par Pascal Pia, Paris, Aux Editions du Seuil, 1954, pp. 190. — Interessanti piccole monografie in una nuova collana, « Ecrivains de toujours », in cui sono apparsi volumetti su scrittori francesi di ogni tempo, da Pascal a Bernanos, da Montaigne a Baudelaire, a Giraudoux, a Colette.

Nicola Badaloni, *La filosofia di Giordano Bruno*, Firenze, Parenti, 1955, pp. 369.

Hans Baron, *Humanistic and political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, pp. x-223. — Contiene studi, piuttosto di interpretazione erudita, sul piano della cronologia specialmente, riguardanti *Il Paradiso degli Alberti*, il Loschi, il Rinuccini, il Salutati, il Dati, il Bruni ampiamente, e i *Discorsi* antifiorentini del doge Tommaso Mocenigo.

Aldo Borlenghi, *Fra Ottocento e Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, « Saggi di varia umanità » diretti da F. Flora, 1955, pp. 277.

Julius Braunthal, *La tragedia dell'Austria*, Firenze, La Nuova Italia, 1955, pp. xvi-241.

Richard Cantillon, *Saggio sulla natura del commercio in generale*, a cura di S. Scotta e A. Giolitti e con Introduzione di Luigi Einaudi, Torino, Einaudi, 1955, pp. xxv-200. — La ristampa di un classico dell'economia come Richard Cantillon, mai prima d'ora incluso, come ricorda Luigi Einaudi nella *Introduzione*, nelle grandi raccolte italiane, appare quanto mai opportuna ed utile. Era, questa, una grave mancanza per la cultura italiana che non conosceva direttamente questo *Saggio* (pubblicato nel 1755), definito dallo Jevons, il quale lo riscoperse nel 1881, « la vera culla della economia politica ». Dopo un breve momento di notorietà nella seconda metà del Settecento, ad opera soprattutto dei fisiocratici francesi (e tale notorietà è dimostrata anche dal fatto che si ebbe, a Venezia, nel 1767, una traduzione italiana dell'opera), il *Saggio* rimase, poi, per lungo tempo, sepolto nell'oblio, dovuto forse alla reazione del primo Ottocento al secolo procedente. Fino a che, appunto, nel 1881, lo Jevons lo rimise nel circolo vitale delle dottrine economiche, con parole di schietto e sincero elogio che si possono ora comprendere perfettamente, se viste nel periodo in cui furono pronunciate. Infatti, lo Jevons riteneva di avere scoperto un libro in cui era la prima formulazione nel mondo moderno, del liberismo economico, a cui pure egli rendeva pieno omaggio. Ecco perché la sua esaltazione tende a sottrarre il *Saggio* ad un esame più strettamente storico ed a farne, invece, un'opera di valore assoluto e, per così dire, eterno. Una simile valutazione, però, crediamo che non sia più possibile oggi e per tale motivo ci sembra che il tono dell'*Introduzione* dell'Einaudi non sia del tutto giusto. Anch'egli vorrebbe presentarci il Cantillon come un esempio insuperabile ed assoluto rifiutandosi, pertanto, a quella valutazione storica che ora dovrebbe essere il compito dello studioso. Potrà essere, sì, il Cantillon il padre ed il fondatore della scienza economica moderna, ma solo come metodo di indagine, ché voler ritrovare tale carattere nei singoli problemi trattati, come fa l'Einaudi, ci sembra veramente impossibile: basti pensare che il Cantillon vede ancora, come del resto era naturale nella società dell'*ancien régime*, due soli fattori dell'attività economica (l'agricoltura ed il commercio) e non scorge ancora, né poteva scorgere nella prima metà del Settecento, la grande importanza che, da lì a poco, assumerà l'industria. Egli, perciò, riflette pienamente le condizioni dell'Inghilterra di quel periodo, in cui appunto l'agricoltura ed il commercio avevano un'importanza essenziale. Per quanto riguarda la prima, era già avvenuta, tra il Seicento ed i primi del Settecento (il Cantillon morì nel 1734) quella rivoluzione (con la chiusura dei terreni e la formazione di un ricco ceto di fittavoli) che in Francia sarà portata a termine lungo il secolo decimottavo e di cui sarà espressione la fisiocrazia. Ciò spiega come mai il Cantillon sia stato molto apprezzato da questa scuola e come abbia potuto sorgere la discussione se egli debba ritenersi o no un fisiocratico. Senza dubbio, egli è un maestro, ma non un esempio di valore assoluto e non neghiamo che, come metodo di indagine dei fatti economici, ci appaia molto attuale (al liberismo, poi, deve esser molto piaciuta la continua, insistente importanza che dà alla concorrenza, quale generatrice dei più vari e più complessi fenomeni economici). Ciò non toglie, tuttavia,

e lo ripetiamo ancora, che il *Saggio* adesso vada considerato storicamente, secondo le linee che abbiamo molto brevemente accennato sopra, vedendone gli aspetti duraturi e quelli che sono caduti e coordinando tutto in un armonico giudizio. (Franco Catalano).

Luigi Capelli, *Cartoline di Roma*, Milano, « All'insegna del pesce d'oro », 1955, pp. 48. — Queste poesie di Luigi Capelli — poeta e critico tra i più attenti e impegnati, che si è assunto il duro compito di mediatore tra la nostra tradizione lirica più alta e le nuove indifferibili esigenze contenutistiche —, sono senz'altro interessanti, pur gravando o prendendo l'avvio da note occasioni romane. Nonostante un'andatura « stanca » (come direbbe Solmi), la poesia di C. tende coscientemente a una riabilitazione del linguaggio come struttura e come terminologia (quasi vuole essere un'organizzazione nuova), e dalla astratta formalità ermetica — di cui pure il Nostro accetta la sintesi, la spezzatura (non fortunatamente la svalutazione analogica) —, e dalla piatta trascrizione realistica comunemente intesa: tutto ciò attraverso la più nobile lezione umana di un Leopardi. L'assunto, come si vede, è quanto mai impegnativo e pericoloso, rasentando un'arcadia di nuovo genere; il C. però, pur mantenendosi su un piano esemplare (e alcune poesie sono da antologia), riesce a innestare efficacemente una cronaca di fatti e termini comuni che hanno il pregio di coinvolgere la poesia in un problema reale di contenuti umani. D'altra parte, quel suo sempre presente tono tra il sommesso e l'oratorio che gli viene si da un Cardarelli, ma anche da esperienze più impegnate — sia pure in senso lato: penso a Pavese ad es. —, testimonia della sua volontà di impegnare una realtà non solo per proprio uso. I limiti attuali li abbiamo segnati, le possibilità sono veramente interessanti, si leggano ad es. « Notturno » e « All'amico lontano ». (Alcide Paolini).

Robesio Castellani, *Per non piegarsi*, Cronaca di un libertario, Firenze, Edizioni Leonardo, 1955, pp. 265.

Camillo Benso di Cavour, *Discorsi parlamentari*, a cura di Adolfo Omodeo e Luigi Russo, vol. X, 1854, Continuazione, Firenze, La Nuova Italia, 1955, pp. 628.

Claudio Cesa, *Apostolato cattolico e condizione operaia*, Firenze, Edizioni De Silva, La Nuova Italia, 1955, pp. 155. — Si tratta di una interessante raccolta di testimonianze e documenti sui preti operai: testimonianze di sacerdoti, lettere dell'alto clero francese, dichiarazioni dei « preti operai » stessi, preceduta da una ampia Introduzione del Cesa.

Benedetto Croce, *Terze pagine sparse*, Bari, Laterza, 1955, voll. 2, pp. 320-333. — I due volumi contengono: I, *Conferenze tenute agli alunni dell'Istituto Storico di Napoli, Schede, Varietà letterarie, Polemiche, Scritti politici*; II, *Osservazioni su libri nuovi: Teoria dell'arte e storia della teoria dell'arte* (notevoli le pagine su Alfredo Gargiulo), *Storia letteraria, Filosofia, Metodologia e storia della storiografia, Storia, Teoria politica*; *Postille: Estetica e critica d'arte, Avvertimenti filosofici, Problemi morali e punte polemiche, Piccoli scritti.* — A chi trovasse che il Croce ha un po' esagerato nel riprodurre anche scritti di minima importanza, bisognerà ricordare che egli non ha fatto questo per ragioni di autolatria, ma soltanto per vecchia abitudine archivistica di seguace della vecchia scuola del metodo storico. Anche il Carducci raccolse le sue *Ceneri e faville*, e tante altre minuzie che avrebbe pur potuto trascurare. Naturalmente qui ci sono tutti gli odi e gli amori del Croce, quali si accentuarono negli ultimi anni della sua vita; ma se la cosa non facesse troppo piacere ai clericali, direi che questo è fatale nella vita dell'uomo, anche di un grand'uomo. (L. R.).

Eugenio Curiel, *Classi e generazioni nel secondo Risorgimento*, Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1955, pp. LXXI-282, con una Introduzione di Enzo Modica.

Francesco De Sanctis, *Lezioni sulla « Divina Commedia »*, a cura di Michele Manfredi, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », « Opere di F. De Sanctis », dirette da Luigi Russo, 1955, pp. 457. — Il volume, egregiamente curato dal Manfredi, veterano studioso di queste pagine desanctisiane, raccoglie le lezioni torinesi del 1854 e 1855, i Sunti delle lezioni tenute a Zurigo nel 1856-57, e una Appendice con pagine sparse.

Francesco De Sanctis, *Lettere a Pasquale Villari*, con introduzione e note di Felice Battaglia, Torino, Einaudi, 1955, pp. XV-84. — Trentaquattro nuove lettere della corrispondenza Villari-De Sanctis, fra il 5 giugno del 1850 e il 1871, che sono l'integrazione necessaria delle precedenti raccolte, *Lettere dall'esilio*, e *Lettere da Zurigo*, a cura del Croce e della Marvasi. Interessanti per il De Sanctis in esilio, a Torino e a Zurigo, nel momento di crisi e di solitudine morale, e per i giudizi critici sullo stesso Villari, sul Prati, sul Bonghi e sul Gioberti, nonché sull'ideale unitario dell'uomo politico, sempre decisamente affermato, nel '54, e nel '59, nelle varie crisi del nostro Risorgimento.

Iljà Ehrenburg, *Il disgelo*, Torino, Einaudi, « I coralli », 1955, pp. 205.

Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, Edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, Edizione Nazionale, vol. IV, pp. LXXXIV-549. Se ne riparlerà.

Renzo Frattarolo, *Studi foscoliani, Bibliografia della critica (1921-1952)*, vol. I, A-F, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1954, pp. 165.

Carlo Emilio Gadda, *I sogni e la folgore*, Torino, Einaudi, « Supercoralli », 1955, pp. 576. — Di questo volume curerà la recensione Sergio Antonielli.

ALFONSO GATTO, *La forza degli occhi*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 101. — Le trovate, gli squilibri, le repentine intensità d'espressione che siamo soliti ritrovare nella poesia di Gatto, rendono vivo anche questo suo ultimo volume. Natura accesa e insofferente di controllo, Gatto porta nella poesia contemporanea una sua nota personale, romantica, si direbbe, per molti aspetti, e così affidata al « temperamento » che vien quasi spontaneo di pensare a lui come al poeta per eccellenza. Poi, rileggendo, ci accorgiamo anche dell'esistenza d'una letteratura tutta sua, d'un controllo stilistico che egli sa operare sulle sue impennate sentimentali; e direi che questa letteratura si manifesta nel presente volume più che nei precedenti, in certi scherzi come la spassosa *Canzonetta* sulle ragazze moderne, o nell'insistito gusto delle allitterazioni e delle rime. Giochi d'equilibrio letterario sono versi come questi: « Erano là i più forti Forti dei nostri torti I terribili morti »; e con essi Gatto ci dà una sua psicologicamente perspicace e sentenziosa letteratura, per la quale crediamo che debbano essergli piaciute le *Rime e assonanze* di Anselmo Bucci. Ma già per mezzo di rime, assonanze, ripetizioni e allitterazioni, combinate con una coloratissima accensione d'immagini, egli sa giungere a maggiori risultati, come ad esempio in *La rosa*: « La rosa se l'azzurro la colora Di sé rosa nel verde alza la rosa, Rosa di macchia fulgida la rosa Rosa d'azzuro, viola d'acqua nera ». E poi non gli fanno mai difetto le notazioni sentimentalmente acute: « Una madre che dorme Piove in dolcezza dentro di sé Come una grotta E in fondo al lume ha il suo bambino »; come non gli manca mai il coraggio di tentare i grandi versi e la poesia ad alta voce: « La morte non può morire, La morte ha i suoi grandi pensieri D'amore ». (SERGIO ANTONIELLI).

CESARE LUPORINI, *Voltaire e le « Lettres philosophiques »*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 244. — Di questo volume curerà la recensione Armando Saitta.

HANS MAYER, *Thomas Mann*, Torino, Einaudi, « Saggi », 1955, pp. 356.

GIOVANNI MONACO, *Pietà l'è morta*, Milano-Roma, Edizioni *Avanti!*, « Il gallo », 1955, pp. 184. — Ottimo volumetto, che rappresenta in forma genuina lo spirito della Resistenza.

JAWAHARLAL NEHRU, *Autobiografia*, Milano, Feltrinelli, 1955, pp. 654.

FAUSTO NICOLINI, *Fu il Vico uomo di partito?*; *Ancora della apoliticità del Vico*, Estratti dagli « Atti dell'Accademia Pontaniana », Napoli, 1955. — Il Nicolini ha ottimi argomenti per combattere la tesi, avanzata da un giornalista, sulla cattolicità del Vico.

GUISCARDO NIERI, *La cattedrale sommersa*, storie e racconti, Casa Editrice Maia, Siena, 1955, pp. 173.

SIRO ATTILIO NULLI, *Erasmo e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, « Saggi », 1955, pp. 460. — Di questo volume sarà data ampia recensione, a cura di Delio Cantimori, in uno dei prossimi fascicoli.

GIOVANNI ORIOLI, *Biografia d'una sacerdotessa delle Grazie: Cornelia Rossi Martinetti*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 71.

RAFFAELE PETTAZZONI, *L'onniscienza di Dio*, Torino, Einaudi, Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, 1955, pp. XXI-684. — Di questo volume sarà data ampia notizia in uno dei prossimi fascicoli. Esso fu sostenuto da due commissari per il Premio Viareggio, ma ai voti gli andò innanzi Giuseppe Ravegnani con i suoi *Uomini visti*.

RENZO RAGGIUNTI, *La conoscenza storica. Analisi della logica crociana*, Firenze, La Nuova Italia, « Biblioteca di cultura », 1955, pp. 309. — Ottimo volume, dove se c'è un difetto, è quello di prendere troppo sul serio alcuni critici recenti dell'opera del filosofo napoletano. Del Raggiunti si veda anche il saggio *Il problema dell'espressione e dell'estrinsecazione*, in « Giornale critico della filosofia italiana », aprile-giugno 1955.

LORD RUSSEL DI LIVERPOOL, *Il flagello della svastica*, Milano, Feltrinelli, 1955, pp. 248.

MARINA SERENI, *I giorni della nostra vita*, Prefazione di Ambrogio Donini, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1955, pp. 229. — Finissimo libretto di una scrittrice sovietica, spentasi precocemente in Svizzera. Era la compagna di Emilio Sereni.

UGO SPIRITO, *Significato del nostro tempo*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 346. — In questo nuovo libro Ugo Spirito riprende e cerca di sviluppare, in assonanza con i problemi del nostro tempo, i motivi tipici della sua ricerca, quali si sono venuti definendo attraverso i precedenti lavori e le conferenze tenute nelle varie sedi con lusinghiero successo. Il volume si compone di una raccolta di Saggi scritti tra il 1948 e il 1954, e già apparsi, separatamente, in riviste italiane o estere. Solo l'ottavo saggio della Parte prima, *Il pensiero politico italiano*, è inedito. Gli interessi culturali dell'autore, pur senza articolarsi distintamente, spaziano su un ampio orizzonte che si estende dalla storia della filosofia alla filosofia del diritto, dall'etica alla filosofia politica, dalla sociologia alla pedagogia, secondo un concetto della ricerca filosofica *in complesso*, cui l'autore era pervenuto già prima della fase problematicista della sua speculazione, fin dal tempo della prima edizione di *Scienza e filosofia*. In questa vastità di interessi Ugo Spirito si diffonde con la sicurezza propria alla sua consumata competenza, con elegante semplicità di linguaggio e un discorrere, caratteristico del metodo spiritiano, rotto a tutte le finezze del *dialetticismo*, nel quale i termini acquistano una straordinaria mobilità e le forme

del giudizio si richiamano per convertirsi scambievolmente. La prontezza e facilità dei movimenti consente di valutare con ammirata meraviglia il percorso compiuto nel campo dell'analisi logica a partire dall'analitica kantiana fino agli esperimenti dialogici del problematicismo. Alcuni saggi riprendono argomenti già ampiamente svolti nella *Vita come amore* e in altri libri, trasformandoli in parte, ora per moderare la troppo evidente originalità di certi giudizi, ora per riconoscere un altrove disconosciuto rapporto di continuità tra diversi periodi della storia della filosofia, e, assai spesso, per arricchire complicandovi nuovi significati, i non pochi giudizi perentorî cui l'autore non intende di rinunciare nonostante la dichiarata sospensiva problematicista. Indubbiamente, il lettore che abbia già fatto l'orecchio e il gusto alla scarna, positiva univocità dei giudizi formulati con i più recenti metodi di indagine, indugia, persino con diletto, sulla considerazione delle molteplici sfaccettature e riflessi che l'autore riesce a fare assumere ai suoi enunciati. Così, per citare un esempio, nel saggio, decimo della Parte prima, *Barocco e controriforma*, il discorso, con evidente aderenza a noti moduli propri all'età in argomento, si compiace di svolgersi *per ornato*, con evoluzioni, scorci, asimmetrie, dissolvenze, abbellimenti e luccichii di lievissima consistenza: « Lo splendore dei tempi, la ricchezza delle ornamentazioni, la novità delle manifestazioni, la libertà delle fantasie, l'inesauribile creatività delle forme più ardite, i marmi, i bronzi, gli ori, gli stucchi, le luci, i colori, tutto vale a sedurre l'occhio incantato e a sollevare gli animi in un'atmosfera gioiosa. La chiesa della controriforma ha trovato il suo stile ». E forse non è senza ragione che l'autore, in approssimativa conformità con l'opera di Benedetto Croce, tralascia di cogliere nell'arte barocca il più valido significato storico: la più ampia esigenza di comprensività e di sintesi, la novità dei modi in concomitanza con la nuova concezione cosmica che si veniva diffondendo grazie all'opera di Copernico e di Galilei: l'intenzione di un avanzamento della cultura che la chiesa in gran parte è riuscita a distorcere. Una trasparente acutezza informa invece il saggio *La filosofia come teoreticità pura* che prospetta la *inconclusività* della conoscenza filosofica. C'è da osservare tuttavia che il disegno del processo storico da Cartesio al problematicismo è troppo schematico e trascura il più recente svolgimento dell'hegelismo e di altri indirizzi: il passaggio da Hegel all'attualismo non è il solo storicamente valido. Notevole il saggio *Storia e natura*, settimo della seconda parte, che, convogliando una ricca tematica — certezza e verità scienza e filosofia, dualismo e monismo, religione e scienza — perviene alla formulazione rigorosa del problema (che è poi il problema centrale della filosofia) dell'origine, del valore e dei limiti del sapere. Ed è un peccato che, dopo l'inizio bene assestato, l'energia bruniana dell'argomentazione, mano mano, si attenui fino a sciogliersi nel vagheggiamento di una « equipollenza » o « coincidenza » alogica — translogica — in cui lo stesso concetto di *amore*, così caro al recente Ugo Spirito, si dissolve in una oggettività impossibile, in un naturismo privo persino dell'efficacia del naturalismo tradizionale, inteso com'è, non quale punto d'avvio del processo storico, ma come termine di esso: « La vanità del singolo sarà vinta davvero soltanto quando dalla storia ci si saprà sollevare alla natura » — conclude l'autore. Ma non si può intendere nel senso di disumanizzare la storia. (Nicola Terranova).

Manara Valgimigli, *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli, 1955, pp. 236. — Il titolo può trarre in inganno: il Valgimigli parla del Carducci soltanto dei momenti di ebrezza, dovuti all'esuberanza del suo temperamento. Il Carducci invece è sempre malinconico. Seguono invece altri bellissimi ritratti, di Pascoli e Severino, di Renato Serra, di Attilio Momigliano, di Pietro Pancrazi, di Giorgio Pasquali, per tacere di altri profili, sempre scritti con molto garbo. (L. R.).

Vannantò, *La Madonna nera*, Messina, La Editrice Universitaria, 1955, pp. 110. — Rarissimamente ci è capitato di trovare in qualche verso di poeti confessionali contemporanei il senso profondamente religioso della vita che troviamo in queste liriche di Vannantò. La fatica dell'uomo, il ciclo delle stagioni, il sentimento del divino radicato in ciò che è umano sono temi principali di questo singolare poeta il quale esprime con originalissimo linguaggio un suo mondo fiabesco, popolare e religioso. Le più elevate liriche sono quelle, di sapore jacoponico, per il proprio fratello (si veda, specialmente, *Padre Di Giacomo in agonia*) in cui la religiosità acquista un tono quasi epico (« Padre Di Giacomo è in agonia, — lotta fra la vita e la morte, — fra il dolore santo e la pace »). Di Vannantò ricordiamo i ben noti volumi: *Il fante alto da terra* e *Indovinelli popolari siciliani*. (Antonio Piromalli).

Direttore responsabile Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

488-55 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» - FIRENZE

SAGGI E STUDI

MAESTRI E SEGUACI DI ANTONIO FOGAZZARO

1. I critici del Fogazzaro.

Il Fogazzaro, come è noto, è nato a Vicenza il 25 marzo 1842, e vi è morto il 7 marzo del 1911. Fra le opere critiche più notevoli sullo scrittore vicentino, vanno ricordati sovrattutto i due saggi del Croce, il primo che risale al 1903, il secondo al 1934, quando il critico napoletano tentò una specie di revisione generale dei suoi giudizi, e al vicentino toccò un capitoletto, intitolato *L'ultimo Fogazzaro,* apparso ne « La critica » del marzo '35. Altri lavori critici sono quelli di Eugenio Donadoni, il cui volume, originariamente stampato dal Perrella di Napoli nel 1913, e poi dal Laterza di Bari, è intitolato semplicemente *Antonio Fogazzaro*; ci sono poi molti studi di Piero Nardi, di cui qui si cita l'opera conclusiva, *Antonio Fogazzaro* (Mondadori, 1938). Questo biografo e critico è assai benemerito per aver curato l'edizione di tutta l'opera fogazzariana presso il Mondadori; ma un posto importante ha anche la biografia scritta da Tommaso Gallarati Scotti, pubblicata nel 1920, che provocò una recensione molto severa, ma molto rispettosa di Giovanni Gentile, apparsa ne « La critica » dello stesso anno. Questi due biografi del Fogazzaro, o per affinità ideologica col F. o per la stessa versatile cultura letteraria, sono riusciti a scrivere due biografie veramente esemplari. Quanto all'interesse del Gentile per il Fogazzaro, che può apparire strano, esso non è niente affatto strano, perché il filosofo siciliano nello scrittore vicentino vedeva uno dei più autorevoli rappresentanti del modernismo, da lui aspramente criticato in una serie di articoli, che costituiscono un volumetto: *Il modernismo.* Sicché tale movimento neocattolico, si disse a quei tempi, fu scomunicato, non solo da parte del papa Pio X, ma anche da parte di un cardinale laico, come Giovanni Gentile.

C'è poi un giudizio di Francesco De Sanctis, su uno dei primi lavori del Fogazzaro, *Miranda*: « Ci ho trovato dei bei motivi psicologici, ma poca ricchezza e poca serietà nel loro sviluppo e nelle loro gradazioni. Il meno interessante è Enrico [tutti i protagonisti maschi sono sempre meno interessanti nei romanzi del Fogazzaro]: il suo libro non ci mostra che velleità di poeta e di amante, e nessuna potenza di essere l'uno o l'altro ». Il giudizio del De Sanctis è grave, e sembra quasi profetico, non tanto per l'opera

prima in sé dello scrittore vicentino, quanto per le opere successive e per la linea seguita dalla critica posteriore, la quale in fondo sul Fogazzaro è stata o apologetica, da parte di modernisti, o di criptocattolici, o è stata ferocemente critica, da parte dei laicisti che se ne sono occupati con molta serietà e impegno. Tipico fra tutti il libro del Donadoni.

Ma non bisogna dimenticare un buon articolo di Attilio Momigliano, sul *Daniele Cortis,* del 1934, che si può ora vedere raccolto in *Studi di poesia,* e le pagine che egli ha dedicato al Fogazzaro nella sua *Storia della letteratura italiana.* Pagine tutte entusiastiche e immaginosamente consonanti con quelle dello scrittore vicentino.

Il saggio del Croce puntava sulle contraddizioni interne del pensiero del Fogazzaro: «cattolico, tiene fermo persino all'infallibilità del papa; ma è insieme ossequiente alla moderna scienza naturale darwinistica, e pensa che la fede non le si opponga, e, anzi, la compia e le si armonizzi; e riconosce importanza ai fenomeni della suggestione, della telepatia, dello sdoppiamento, della chiaroveggenza, dello spiritismo, come segni di futura unione della scienza con la fede». Il critico napoletano continuava poi col dire che il darwinismo è dinamismo panteistico, e non può conciliarsi con l'idea del Dio personale; e rimaneva perplesso anche davanti all'etica fogazzariana, trovandola mista di elementi sensuali e patonomici, «un'etica che odora di blandizie e di alcova». Poi continuava, parlando di quella che poteva essere la politica del Fogazzaro; «La sua politica sembra antistorica, un neoguelfismo socialistico, che la chiesa e il gesuitismo imperante respingeranno, salvo il caso che non si riveli adatto a servire da maschera a intenti di reazione».

Dal punto di vista ideologico quindi il Croce è decisamente avverso al Fogazzaro, e d'altra parte egli ha visto assai giusto, quando parla del «neoguelfismo» fogazzariano, che poteva diventare un'arma di reazione nel Vaticano e nella Compagnia di Gesù. Ciò che ci pare deve essere un po' avvenuto nei nostri giorni. Chi scrive questo articolo, si fece influenzare da tale giudizio crociano nella sua parte più etica e letteraria, scrivendo nel 1922 nei *Narratori* queste parole:

> I personaggi del Fogazzaro parlano spesso di Dio, ma sempre in compagnia di una donna; immaginano di amare, ma non amano mai attivamente; sentono i contrasti e il richiamo dei doveri superiori, ma come se obbedissero allo scatto di una molla meccanica. Donde quel misticismo diffuso, quell'erotismo cronico, che non arriva mai a una conclusiva catarsi di vita e di arte.

Ritornando noi stessi recentemente sul Fogazzaro,[1] osservavamo che il Fogazzaro, scomunicato dal Croce per il suo incipiente neoguelfismo, perché timoroso che la chiesa e i gesuiti se ne giovassero per fini tattici, deve pur spregiudicatamente considerarsi il fondatore del movimento della Democra-

[1] In «Belfagor», gennaio 1954, *La religione aperta degli uomini moderni.*

zia cristiana. Egli aveva preveduto il trionfo di questo partito fin dal 1885, poiché nel *Daniele Cortis* prestava al suo protagonista per un momento un discorso di questo genere:

Io lascerò dunque la Camera, augurando che vi entrino presto degli uomini sciolti dalle superstizioni e dalle ignoranze di un certo individualismo liberale, che si crede alla testa dell'umanità, e non s'accorge di passare alla coda; non si accorge di aver lavorato utilmente sì, a distruggere tante cose, ma di avere lavorato non per sé, sibbene per uno molto più forte, molto più potente, che ora, trovando le vie sgombre, arriva e se lo piglia lui il mondo, e lascerà forse a simili liberali qualche prato d'Arcadia e poche pecore. Questi uomini penetrati dal futuro, questa gente positiva, verrà alla Camera, convinta, a differenza di altri retori e mitologi, che nel lungo lavoro di rinnovamento sociale cui le forme moderne della produzione impongono, il migliore strumento sarà una monarchia forte, sciolta da qualunque legame con qualunque chiesa, ma profondamente rispettosa del sentimento religioso.

Quindi tra il Fogazzaro e il Croce non c'era soltanto contrasto filosofico, ma c'era anche sotto sotto un contrasto politico, senza che si rendessero conto della loro affinità. Tornando il Croce a scrivere di Fogazzaro, come abbiamo detto, nel 1934, egli cominciava col riconoscere che la « Licenza » con cui aveva concluso i quattro volumi della *Letteratura della nuova Italia* era troppo secca e dura, e che il suo saggio sul Fogazzaro risentiva della sua vivace reazione all'opinione, allora largamente corrente, circa l'elevata ispirazione morale e religiosa dei suoi romanzi.

È singolare poi la confessione che il critico fa, quando si sente assalito dal rimorso, conoscendo di persona Antonio Fogazzaro; egli e il Fogazzaro si incontrarono in occasione delle nozze d'una gentildonna, dove i due uomini erano testimoni dall'una e dall'altra parte: ed ecco le parole del quasi palinodiante Croce:

Quando scrissi intorno al Fogazzaro, non lo conoscevo né di persona, né di corrispondenza, e perciò lo trattai come mera *materia subiecta*, abbandonandomi tutto al *furor criticus*: senonché, qualche anno dopo, ecco che sono invitato a far da testimone a un matrimonio, e me lo trovo compagno, lui per la sposa, io per lo sposo; presentazione, forme perfette di cortesia, dall'una parte e dall'altra; ma, durante quella cerimonia, nel mio petto non si acchetava una voce molesta che mi ricordava che io avevo crudelmente paragonato il bravuomo, che ora mi vedevo a fianco e sogguardavo, quel bravuomo dalla testa grigia, a san Roberto d'Arbrisselle, di volterriana canzonatura. Poi lo ebbi collega nel consiglio direttivo della « Dante Alighieri », e tra noi corsero amorosi sensi nelle proteste che in comune facevamo contro la Massoneria, che dava ancora qualche fastidio, e ciò forse lo mosse a mandarmi in dono il suo ultimo romanzo, *Leila*, che serbo come caro ricordo, con la dedica (« Al libero giudizio di Benedetto Croce, rispettosamente Antonio Fogazzaro »). Potevo dunque non provare, ripensando a lui, un certo rimorso? Me ne appello a tutti gli animi gentili d'Italia, che, come conosco per prova, sono ora tanti e tanti.

La verità è un'altra. Non si trattava di rimorsi di pura natura letterararia o critica, ma di rimorsi per aver scoperto nel Fogazzaro un collega consentaneo ai suoi ideali politici, e, non avendo avvertito questa segreta

affinità elettiva, di averlo maltrattato. Alessandro Casati, fogazzariano, diventando intimo del Croce, ebbe il compito di lasciar affiorare meglio la vicinanza dei due uomini. Democratici cristiani alla Fogazzaro, o liberali conservatori, si confusero ben presto nella vita italiana, e il Croce, che sentì molto forte il legame politico (un marxista in questo caso direbbe il legame della civiltà borghese, per la lotta che in comune dovevano fare i partiti vicini contro l'ascensione delle classi dei lavoratori), provò come disdetta e rimorso quando si accorse che aveva da fare con un uomo della sua stessa classe e delle sue stesse idealità. Si aggiunga il galateo aristocratico del Fogazzaro, che non poteva dispiacere al gusto aristocratico del Croce.

Nel Fogazzaro c'è stata un'alta ammirazione per Cavour, e per la monarchia; egli non nomina mai invece Mazzini e Garibaldi. Proprio negli anni in cui egli visse, in Italia c'era una specie di allentamento del senso dello Stato, che era stato solidissimo al tempo della Destra storica, e però l'idolo segreto o palese della borghesia italiana era quello di « un Bismarck italiano, che, restituito vigore alla monarchia, conchiusa la pace col Vaticano, sicuro di una larga adesione nel paese, governasse, giusta un concetto prestabilito, sopra, e, semmai fosse necessario, contro i gruppi delle maggioranze parlamentari, e ponesse mano alle necessarie riforme sociali, guidando una rivoluzione sociale ordinata, tale da sbalordire il mondo »: l'Italia avrebbe avuto molto da insegnare al mondo; la Provvidenza non l'aveva risuscitata dai morti « per fare della cattiva democrazia e della cattiva letteratura che si sfreghino insieme ».

Ma, ahimè, questo è nettamente in fondo il programma che si è realizzato nel fascismo, e si sa chi è stato il Bismarck italiano. Così, secondo le vedute del Fogazzaro, democrazia cristiana e fascismo nascevano ad un parto. È superfluo aggiungere che di questo non bisogna fare responsabile il Fogazzaro, ché egli era soltanto un platonico osservatore; si vuole solo dare rilievo al suo acume, che procede dalla sua sostanza di figlio dell'alta borghesia, nativo per giunta di una regione profondamente cattolica. Questo distinto e aristocratico sognatore delle ville vicentine, in fondo ebbe il fiuto di tutto quello che maturava nell'atmosfera italiana, e il metterlo in rilievo non significa che egli applaudisse a tali movimenti, ma semplicemente qui lo ricordiamo perhé era una prova di acume e di sensibilità lungiveggente.

Nella politica, nella religione e nell'amore il Fogazzaro ebbe sempre un atteggiamento internamente coerente: voleva riformare la Chiesa Cattolica, ma conservando nell'innovazione, fino al punto di affrontare la scomunica, e affrettandosi subito dopo, poiché era un cattolico convinto, a fare ritrattazione della sua potenziale eresia. Scrive il Trombatore, in un saggio pubblicato nel 1945, e da noi ristampato, a titolo di onore, nel « Belfagor » del marzo 1955:

> La maggiore seduzione dei romanzi del Fogazzaro consisteva nell'appagare il gusto borghese di affrontare il rischio e di ritrarsene in tempo. Nella religione, come nella

politica e nell'amore, si era condotti all'orlo del baratro, ma non ci si cadeva; si provavano le vertigini dell'abisso, ma dal fidato belvedere. Era come sulle montagne russe, che facevano sentire l'ebrezza delle ascese, le angoscie dei vorticosi aggiramenti, lo spasimo della caduta; girava la testa, la coscienza si smarriva e si oscurava, ma per un attimo; il carrello funzionava a dovere, e alla fine si toccava terra palpitanti e felici.

Per il Trombatore i problemi etico-religiosi avevano fin dal '38 una secondaria importanza; quindi già con questo critico noi siamo usciti dalla fase crociana, gentiliana e donadoniana; sopravvive soltanto in lui la suggestione del musicismo proprio della critica del Momigliano, che doveva abbandonare definitivamente attraverso gli anni della guerra e del dopoguerra.

Sulla stessa strada del Trombatore si mise un altro giovane critico, Raffaele Viola Muzzolon, purtroppo precocemente scomparso a soli quarantaquattro anni nel secondo dopoguerra. Il Viola Muzzolon è combattuto al solito da una grande ammirazione per lo scrittore, come gli era già avvenuto nel caso del Pascoli; per lui nell'animo del Fogazzaro non ci sarebbe stato vero dramma, ché egli si sarebbe circondato di un alone di falsa poesia, assumendo come contenuti dei concetti. Anche col Viola non si parla più del misticismo, della filosofia e del modernismo.[2]

2. Il Fogazzaro e gli scrittori suoi contemporanei.

Oggi, se noi vogliamo tornare a studiare Fogazzaro, dobbiamo conciliare insieme la tendenza realistico-autobiografica, rappresentata in sommo grado da Tommaso Gallarati Scotti e da Piero Nardi, e la tendenza etico-politica, rappresentata dal Croce, dal Gentile e dal Donadoni; e infine la tendenza polemica della nostra età, contro il narcisismo di quella società borghese, tra aristocratica o agiata, che al suo tramonto si compiacque di troppe e sottili finezze e si appagò di dolci colpe.

Se si dovesse accennare alla reazione degli scrittori contemporanei al Fogazzaro, si dovrebbe ricordare il D'Annunzio, che si sentì come insidiato nel suo dominio assoluto del campo muliebre dall'erotismo mistico e più raffinato del collega di Vicenza, tanto che egli una volta interrogato sul valore del Fogazzaro rispose con un sottile sibilo ironico: « È di Vicenza ». E non aggiunse altro verbo. Si dovrebbe ricordare anche Giovanni Verga, il quale, in un'intervista concessa nel 1896 a Ugo Ojetti (*Alla ricerca dei letterati*) avrebbe osservato: « Per me il *Daniele Cortis* del Fogazzaro è un volume immoralissimo. C'è maggiore immoralità in un romanzo di Ottavio Feuillet, che nel peggiore romanzo dello Zola ». E citava a questo proposito le parole dello Zola, là dove dice: « Io stimo che cotesta moralità borghese è piena di immoralità, niente è più malsano per i cuori e per le intelligenze

---

2 Qualcuno forse si sorprenderà che qui non si parli di tanti altri pregevoli saggi e volumi, ma uno scorcio di storia della critica non è mai una bibliografia. Per una compiuta bibliografia si veda Antonio Piromalli, *Fogazzaro e la critica*, Firenze, 1952.

che l'ipocrisia di certe attenuazioni, che il gesuitismo delle passioni contenute dalle convenienze ». Ma il Verga, nel '19, sul punto di toccare gli ottanta anni, vedendosi arrivare il noto saggio dell'autore di questo articolo, edito tra l'ottobre e il novembre del '19 dal Ricciardi di Napoli, e avendo il Russo pubblicato in appendice questa intervista con Ugo Ojetti, gli scriveva queste parole: « Lasciamo stare gli interventisti,[3] che hanno visto 'letti di ottone' e mi fanno dire a sproposito che il *Daniele Cortis* è un 'volume immorale', allo stesso modo come si dice che la luna ha le corna ».

Orbene, bisognerebbe concludere che questa palinodia del Verga ottantenne sia da attribuire alla debolezza degli anni, quando ci si vuole riconciliare con tutti? Certo, il giudizio che lui dava nel '96 pare più aderente al suo gusto morale, anche se si può sospettare che l'Ojetti, amicissimo di Gabriele, potesse accentuarne le tinte. Vero è che nel 1881, all'uscita di *Malombra,* contemporaneamente ai *Malavoglia,* il Verga con quella cavalleria di gentiluomo che lo distingueva, sentì il bisogno di scrivere una lettera al Fogazzaro in questi termini:

> Fra tanti giudizi contraddittorii, che avrà visti del suo libro, le farà piacere di sentire l'impressione che esso ha suscitato in uno che segue un indirizzo artistico diverso dal suo.

E prima aveva scritto queste altre parole: « Finisco di leggere *Malombra,* e sento il bisogno di esprimerle l'impressione vivace che mi ha prodotto il suo libro, l'ammirazione alta e grande che sento per l'opera e per l'autore. *Malombra* parmi una delle più alte e più artistiche concezioni romantiche che siano comparse ai nostri giorni in Italia ». Precisamente: una delle più grandi c o n c e z i o n i r o m a n t i c h e . Si direbbe per l'appunto che *Malombra* ebbe tutte queste acclamazioni favorevoli, perché portava questo ultimo vento e profumo romantico nella nostra letteratura. Giustamente il Momigliano ha potuto osservare:

> Sotto apparenze precise, talora quasi manzoniane, sentite un'inquietudine, un'ombra, un'indeterminatezza, che il nostro romanticismo non aveva conosciuto, e che ti fa pensare a uno Chateaubriand meno solenne e più nervoso. Lo spirito del paesaggio di Fogazzaro non è pittoresco, ma musicale: Fogazzaro in certo modo, ha preceduto Pascoli, e aperto in Italia la via di quella sentimentalità indefinita, fatta di accordi occulti che accosta inevitabilmente la poesia alla musica.

Difatti sul musicalismo era incentrata tutta l'indagine critica del Trombatore, che fu scolaro del Momigliano a Catania, il quale nel '38 in un suo volumetto aderiva ancora alla tesi e alle suggestioni del suo maestro, ma nel '45, ritornando sull'argomento, fatto più maturo e più distaccato, dava

---

[3] L'interventista era Ugo Ojetti, e al poeta dei *Vinti* doveva dispiacere tutta quella retorica che facevano costoro, che combattevano mandando avanti i figli di mamma, mentre loro scrivevano in bello stile a Udine i comunicati di Cadorna: ne tengano conto i superstiti nazionalisti del nostro paese!

un inquadramento storico molto più realistico. Il Momigliano invece insisté sempre su questa vena musicale romantica; in fondo era la sua attitudine di critico, da noi lungamente analizzata altrove.[4]

Tutta cotesta atmosfera romantica doveva contribuire molto al successo del romanzo; oggi, che siamo lontani da tale esperienza, nel suo momento più denso, sentiamo un po' la freddezza e la secchezza di molte parti, nonostante la morbidezza musicale dei vari motivi sceneggiati e modulati.

Ma è curioso sentire il giudizio dello Zanella. Il padre, Mariano Fogazzaro, scriveva da Vicenza al figliuolo, arrivato in agosto '81 in Valsolda, così: « Domenica mattina è venuto qui Zanella.... Abbiamo parlato di *Malombra*, e mi ha raccomandato di dirti a voler mettere le forbici nelle descrizioni soverchie, e soverchiamente minute, piaga della letteratura in decadenza e rettorica moderna. Mi citava a questo proposito il giudizio di una signora coltissima, che gli diceva di aver letto con piacere immenso *Une page d'amour* di Zola, ma saltando di pianta tutte le descrizioni di Parigi ». Questa lettera è molto significativa, perché in pieno contrasto col giudizio che lo stesso Zanella aveva scritto il 12 maggio dell' '81, alla contessa Giuseppina Aganoor, la madre della famosa Vittoria, a cui l'abate aveva detto:

> Mi presi la libertà di spedirle *Malombra* del Fogazzaro. Io ora sono immerso in questa lettura, che trovo di un fascino meraviglioso. Si immagini che questa notte ho vegliato fino alle due: dopo ho sognato il conte.... Marina.... che conoscenza del cuore umano! Che freschezza di pitture campestri! Se in Italia non si è spento ogni senso del bello, credo che questo libro sia per avere voga grandissima.... *Malombra* è stata la mia Circe e Calipso.

Come si vede lo Zanella, a distanza di pochi mesi, dal maggio all'agosto, faceva macchina indietro; una buona ragione ancora questa per diffidare sempre dei giudizi affettuosi degli amici e dei familiari. Il Fogazzaro, rispondendo al Panzacchi, che pure aveva elogiato il romanzo, ma aveva trovato eccessive le descrizioni campestri, e quell'animismo per dir così che c'è nella natura del paesaggio fogazzariano, scriveva:

> Accetto interamente l'appunto che Ella mi fa di animare soverchiamente la natura; difetto che mi viene da un certo panteismo poetico, profondamente insito nell'ingegno mio, e nutritomi nell'adolescenza da letture appassionate di Hugo e di Heine, nutrito forse anche da un sentimento sdegnoso delle scarse attitudini del popolo italiano a intendere la natura.

Il Fogazzaro poi passa a discorrere della « germanicità » del carattere di Edith, e scrive queste altre parole:

> Quello che vi è di sicuramente germanico nel mio libro è il carattere di Edith, che immaginai con l'aiuto di letture tedesche, e anche con lo studio di qualche simile carattere che il caso ha fatto nascere in Italia, e conoscere a me. Quanto a Steinegge, egli

---

[4] La *Critica letteraria contemporanea*, vol. III.

è la copia esatta di un eccellente uomo, che mi diede lezione di tedesco in Torino, e fu realmente capitano austriaco, colonnello rivoluzionario, operaio sulle ferrovie svizzere, prigioniero politico a Costantinopoli, giornalista a Bucarest e birraio a New York.

Orbene, quello che talvolta ci dà noia nel Fogazzaro è questa ostentata troppo fedele riproduzione di tipi incontrati nella vita. Il grande artista tende sempre a sommergere nella sua fantasia i personaggi creati, e di nulla più si infastidisce che delle domande le quali diciamo così i piccoli borghesi della critica (tra i piccoli borghesi bisogna mettere anche le contesse e le duchesse) fanno sempre allo scrittore su questo o quel personaggio. La gestazione dell'opera d'arte è segreta e solenne; è come la gestazione materna, che rimane avvolta nel mistero d'un atto d'amore e del sangue.

Non diremo nulla del grande successo che ebbe il *Daniele Cortis*: nel volume del Nardi si trovano riferiti tanti giudizi elogiativi di conoscenti e scrittori, dove il Giacosa tocca anche del giudizio del Verga: «Ho inteso Verga esclamare: 'Questo non è solamente il primo romanziere d'Italia, ma dei primissimi d'Europa. Al giorno d'oggi si scrivono pochissimi libri come questo'». E il Verga avrebbe scritto quest'altre parole al Fogazzaro:

Abbiamo parlato molto di voi e del vostro lavoro, con Gualdo, e Giacosa, e molti, tutti entusiasti, anche quelli come me che non credono alle possibilità reali di tali creature superiori, anche i siciliani, che trovano da ridire sul vostro di Santa Giulia. Ma a voi cosa ve ne importa, poiché in quell'uomo del «Santo Diavolo!» [l'esclamazione consueta del barone, convenzionale e spesso inopportuna] avete soffiato dentro tante verità, la vera verità artistica da farlo il più siciliano dei siciliani, il solo vero. E anche qui due angeli senza macchie, e, secondo me, tanto alti, tanto lontani, fatti vivi e veri! Che diavolo siete voi, caro Fogazzaro, e come mi turbate tutte le mie idee.

Quanto agli angeli senza macchia, dubito assai che il Verga loro prestasse la sua mistica fede. Una dama di corte, che ne aveva preparato una edizione di lusso, per presentarla alla regina Margherita, scriveva all'autore:

Io non rido certo di meraviglia, ma in caso, se potessi ridere, di piacere, a proposito di ciò che Ella mi scrive di Verga; trovo semplicemente naturale che egli ammiri il *Cortis*, e credo che nessuno possa fare a meno di ammirarlo.

Il dotto e onesto ricercatore Piero Nardi rassegna molti e molti di questi giudizi entusiastici, e diciamo così anche infatuati, dei contemporanei. Si può fare eccezione solo per il giudizio del Verga, ma bisogna anche spiegare quell'inclinazione momentanea del Verga verso il *Daniele Cortis*: Verga era veramente un aristocratico, ed egli non voleva dare l'impressione di essere geloso della fama del nascente e già grande astro di Vicenza. Ma non mancava poi una ragione più profonda: il Verga custodì sempre nella sua immaginazione e covò perpetuamente un lievito romantico. Egli si flagellò e cercò di domarlo, e nei *Malavoglia* e nelle *Novelle rusticane* e in *Mastro don Gesualdo*, ma quell'ideale romantico lingueggiò sempre nella sua fantasia, così come può capitare a qualsiasi onesto e serio *pater familias*, che

nell'amore coniugale lascia sopravvivere reminiscenze di passioni sofferte nella vita. Il Verga quindi vedeva l'ideale romantico proprio, che egli aveva sempre flagellato, realizzato in Antonio Fogazzaro.

3. I maestri del Fogazzaro.

Finora si è detto dei seguaci del Fogazzaro. Quanto ai maestri noi dobbiamo annoverare innanzitutto lo zio don Giuseppe Fogazzaro, poi lo stesso Giacomo Zanella, e infine il Rosmini, il Lambruschini, il Tyrrel e il Towianski, un mistico polacco nato nel 1799, e morto a Zurigo il 13 maggio 1878. Towianski promosse tutto un movimento religioso nel suo esilio in Francia, ma fu avversato da una parte dell'emigrazione polacca a Parigi. Egli ebbe però maggiore considerazione e più benigna in Italia, non solo da parte del Fogazzaro, ma anche da parte di monsignor Bonomelli, il famoso vescovo di Cremona.

Diremo ancora del Tyrrel, che fu un teologo modernista inglese (nato veramente a Dublino nel 1861; morto nel 1909): egli aveva aderito al cattolicesimo nel 1879. Ebbe fama europea, e le sue opere furono tradotte quasi tutte anche in italiano; quando il modernismo fu condannato nel 1907 con l'enciclica *Pascendi,* egli si oppose fra i primi al cardinale Mercier. Però alla morte ricevette l'assoluzione *sub condicione.*

Quanto al Lambruschini, non ci sarebbe da spendere molte parole, tanto esso è stato studiato nei nostri tempi, particolarmente dal valentissimo monsignor Angelo Gambaro, che insegna pedagogia all'università di Torino. Il Lambruschini, è noto, è chiamato il solitario di San Cerbone; poiché egli fissò la sua dimora a Figline Valdarno fin dal 1816 (era nato il 14 agosto del 1788 a Genova, e morì a Figline Valdarno l'8 marzo 1873). Fu molto amico di tutti i liberali toscani, Gino Capponi, Cosimo Ridolfi, Niccolò Tommaseo, Bettino Ricasoli, Vincenzo Salvagnoli, e da questi amici fu stimolato in un certo senso a studi di pedagogia. Difatti dal 1830 al 1847 diresse in casa sua a San Cerbone un istituto di educazione. Fu deputato di Figline al Parlamento Toscano, e in seguito fu nominato senatore, il 23 marzo 1860; finché non fu chiamato a insegnare pedagogia all'Istituto Superiore di Firenze. Come politico egli combatté ogni forma di tirannide, e avversò il potere temporale dei papi, principalmente per motivi religiosi. Fu in un certo senso un seguace di Cavour, perché propugnava anche lui l'indipendenza reciproca dello Stato e della Chiesa; e come pedagogista fu propugnatore del famoso metodo della maieutica, per il quale la voce dell'educatore finisce con l'essere la stessa voce della vita intima che c'è nello scolaro. Egli dunque non poteva ammettere l'autorità della chiesa, che interveniva nel foro intimo della coscienza dei credenti; in tal senso egli fu un riformista, e perciò prelude al modernismo cattolico, che si dibatté nei primi dieci anni del '900 in Italia, auspice il Fogazzaro.

Annoveriamo tra i maestri del Fogazzaro anche il Rosmini, di cui pro-

prio quest'anno si è celebrato il centenario della morte, avvenuta a Stresa. Il Rosmini fu un attivo e sincero credente, ma avendo approfondito le sue idee filosofiche, finì col farsi in un certo senso censore della sua stessa chiesa; è autore fra l'altro di un volume intitolato *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*; e il De Sanctis racconta che un cardinale nell'incontrarlo, gli avrebbe detto: « Sì, e voi siete la sesta piaga! ». È certo un ingegno filosofico molto serio.

Questi in breve i maestri o i precursori o i compagni di lotta del Fogazzaro (Rosmini, Lambruschini, Tyrrel, Towianski); così si spiega la posizione ancipite del suo pensiero, tanto che cattolici e protestanti se lo sono conteso. Per la chiesa cattolica ci fu Sebastiano Rumor, che scrisse una *Vita di Fogazzaro*, e per i protestanti ci fu Arnaldo Della Torre, che esordì all'università di Pisa e poi passò a insegnare letteratura italiana a Genova, il quale nella « Rassegna » del Flamini recensì molto favorevolmente il volume del Rumor (*A. F., la sua vita, le sue opere, i suoi critici*).

Oltre i maestri ideali, ci sono, per così dire, i maestri nella carne, fra i quali metteremo primo Giacomo Zanella. Il Fogazzaro lo amava e se lo sceglieva a esempio e a guida, celebrando il poeta di Chiampo come colui che avrebbe fuso insieme la scienza e la fede. Era un po' l'aspirazione nascosta del Fogazzaro, il quale poi doveva tentare di conciliare il darwinismo e il cattolicesimo. Ma bisogna pur ricordarsi de *La veglia,* dove si combattono appunto le teorie della derivazione degli uomini dalla scimmia, secondo il postulato di Darwin. Vogliamo ricordare particolarmente il Croce, che ebbe un adeguato rispetto per l'etica cattolica, ma pur riprovò in Giacomo Zanella la freddezza riflessiva, indicando le cagioni della buona fortuna del poeta di Chiampo in motivi politici, motivi morali, motivi intellettuali e letterari. Il Croce così scrive:

> Motivi politici nell'incombente quistione romana di prima del 1870, che rendeva gradita ai moderati la comparsa sulla scena di un sacerdote pio e patriotta, inneggiante alla libertà, al progresso, all'industria; motivi intellettuali nella mediocrità stessa di quelle idee conciliatorie, facilmente accessibili; motivi morali del nobile carattere del nuovo poeta, che spargeva intorno la luce d'un'anima mite e gentile, ed ha lasciato larga eredità d'affetti fra i suoi amici e discepoli. Motivi letterari, in un paese come l'Italia, nel quale vigeva, allora più che ora, un fallace concetto circa la poesia, che si faceva consistere in una manipolazione di forme tradizionali.

Certamente lo Zanella è uno scrittore molto rappresentativo di Vicenza e del Veneto, ma non sappiamo dire la riluttanza che ebbe il Carducci, per non citare Vittorio Imbriani, a dare il nome di p o e t a a un bravo e pio sacerdote, sapientissimo umanista, che elaborava sonetti e altre poesie, tutte degne di figurare nelle antologie scolastiche. Ebbene, il Fogazzaro, checché si voglia, è stato un suo scolaro ideale, e non solo lo si celebrò in quel discorso accennato più su, ma ancora in un altro discorso, pronunziato il 9 settembre 1893, inaugurandosi a Vicenza la statua dello scomparso.[5] Ma sullo Za-

[5] Volume XIV delle *Opere*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori.

nella pesa anche il giudizio di un altro poeta che si intendeva bene dell'arte dei suoi colleghi. Il Carducci, nel saggio intitolato *Dieci anni addietro,* che fa parte delle *Confessioni e battaglie*, pubblicato il 22 febbraio e 28 marzo 1880, affermava un principio importante, che nella letteratura, anche quando si dice di non voler fare della politica, c'è sempre una politica sottintesa. Si richiamava quindi al Prati, che nell'*Armando* tentava di appellarsi alla dignità dell'arte, e al rispetto degli artisti, chiudendo la sua prefazione con questa « ultima parola », per rendersi benevoli e grati i lettori: « Il mio non è un libro politico ». Fin da allora si cominciava a predicare il bando della politica dalla letteratura. E il Prati parlava in buona fede, riconosce il Carducci —: in lui il nome che più dura e più onora non ha bisogno di ammennicoli politici.

Ma nel riconoscimento della buona fede del Prati, il Carducci non defletteva dal pensare che la apoliticità di un'opera d'arte fosse una menzogna convenzionale; però scrive che questo candido sacerdote di Vicenza a suo modo faceva la sua politica, politica di moderato, o meglio di conservatore:

> I moderati veri, che infine hanno da essere conservatori, se qualcosa vogliono moderare, trovarono il loro poeta in Giacomo Zanella. Per quelli che invocano e aspettano l'accordo della libertà con la fede, del progresso col dogma, dell'Italia con la Chiesa, Giacomo Zanella era l'uomo. Ai superstiti dell'antica Italia, agli eredi delle antiche idee, ai riformisti, ai neoguelfi, egli, prete, ricordava e rinnovava i bei tempi nei quali il prete fu parte integrante della società italiana.

Quanto fosse poeta lo Zanella, lo dice chiaro qualche parte della sua opera. Intanto, è utile ricordare il giudizio gravissimo che egli diede della critica del De Sanctis, nel volume intitolato *Paralleli letterari,* Verona, 1885. Egli, in un capitolo intitolato *Della critica letteraria*, scriveva così:

> Con questa nobiltà di sentimenti, e con questo calore di stile, se il De Sanctis si fosse limitato a narrarci le sue impressioni alla lettura di un'opera d'arte, e meno si fosse dimenticato di quei f i o r i d i l i n g u a appresi alla scuola del Puoti, l'Italia avrebbe uno o più volumi di qualche bellezza, non tanto per il valore della materia, quanto per l'anima di lui, che come in uno specchio si muove in essi riflessa.

È evidente che qui lo scrittore di Chiampo respingeva ogni concezione dialettica della critica, e dava preferenza alla lettura parafrastica della poesia, che davvero non è mai critica. Questa critica zanelliana poi, che tiene in pregio molto i fiori di lingua, si accordava con gli atteggiamenti dell'abate Giambattista Giuliani, astigiano, ma professante a Firenze, e poi di Francesco D'Ovidio, che insegnava all'università di Napoli, dichiarantesi, ma illegittimamente, scolaro del De Sanctis. Teneva bordone al D'Ovidio, ma fuori dell'università, l'abate Vito Fornari, autore di un'estetica, o meglio di un'*Arte del dire* in quattro volumi, che suscitò a Napoli asprissime polemiche, ispirando delle pagine eroicomiche a Vittorio Imbriani.[6]

---

[6] Cfr. L. Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, II ed., Bari, Laterza, pp. 268-303.

Ma con la critica, anche la poesia dello Zanella può dirsi di stampo umanistico-gesuitico; e non si vuole aggiungere nulla di sprezzante con quell'epiteto « gesuitico ». La cultura e la letteratura gesuitica furono il maggiore sforzo che fosse tentato nell'ambito del Cattolicesimo, nel Seicento con Daniello Bartoli, nel Settecento con Saverio Bettinelli (uno dei padri gesuiti, studiati dal Croce ancora sedicenne), e nell'Ottocento con il padre Bresciani.

In quanto alla poesia, basterebbe mostrare che il sonetto carducciano *Colloqui con gli alberi*, scritto il 13 febbraio 1873, poteva considerarsi continuazione e imitazione dei versi dell'abate Zanella, intitolati *Egoismo e carità,* ma con questa differenza, che il sonetto del Carducci esprimeva un'umanità spregiudicata e moderna, e la poesia del chiampese invece si rifaceva ai moduli di un'umanità fatturata nei seminari del tempo. Nel sonetto carducciano non è amata la quercia pensosa, appunto perché ha ceduto il mite ramo al capo degli insani eversori di città; il lauro infecondo poi è deplorato, perché esso preparava corone per i calvi imperatori romani, vezzeggiandone la vanità col nascondere la loro calvizie. E si riferiva particolarmente a Cesare che era calvo, e a Domiziano, il « calvo Nerone », come era stato detto dagli storici. Bella la terzina « Amo te, vite, che.... maturi il sapiente oblio della vita »; abbiamo raccorciata la citazione, poiché quei versi sono presenti alla mente dei lettori. Ma il poeta onora di più l'abete, perché è quello in cui egli potrà chiudere alla fine gli oscuri tumulti del suo pensiero, e il van desìo: cioè a dire i sogni mai realizzati.

Se noi leggiamo i versi dello Zanella, *Egoismo e carità*, che un tempo imparavamo tutti a memoria, troviamo innanzi tutto che la poesia vuole procedere per allegorie; l'alloro è odiato perché inutile, perché non dà nessun frutto (questa concezione utilitaria dell'alloro per noi è un po' sorprendente, e Luigi Pulci protesterebbe perché l'alloro serve, se non erro, a certi fegatelli da lui ricordati nel *Morgante!*), mentre il poeta ama la vite, perché essa dà l'uva dalla quale si ricava il vino generoso e oblioso. I versi più belli del vicentino sono gli ultimi, dove è presentato un vecchietto, che si asside vicino al foco: « Tien colmo un nappo; e il tuo licor gli cade — nell'ondeggiar del cubito sul mento; — poscia floridi paschi ed auree biade — sogna contento ». Ma il resto della poesia ha qualcosa di manierato, e anche di filisteo, per quel disprezzo dell'alloro, perché la sua verzura non reca gioia all'augellin digiuno. Infelice poi quella vite zanelliana, che scioglie i capelli, quando fiedon le nevi: « Tu piangi, derelitta, a capo chino, — su la ventosa balza ». È un'immagine barocca, tutta intrisa del basso gusto romantico dei salici piangenti.

Abbiamo voluto ricordare questi tratti, per indicare come lo Zanella, espertissimo umanista, non si può dire che abbia una ispirazione di uomo moderno. È un magnifico artefice di versi, ma raramente è poeta. Orbene, il Fogazzaro amava Giacomo Zanella, e se lo sceglieva a maestro e guida.

Ma un altro maestro, più intimo e direi maestro ancora più nella carne,

fu don Giuseppe Fogazzaro, zio del nostro scrittore, il quale influì fortemente sul nipote, come « maestro di religione e di ogni cosa: di lettere italiane, latine e greche, di storia, di geografia, alla quale fu molto inclinato, di matematiche, di filosofia, dove più si parevano il nerbo e l'altezza dell'ingegno suo ».[6]

Si può dire che l'insegnamento di Giuseppe Fogazzaro fu l'insegnamento per dir così liceale ricevuto dallo scrittore; un buon maestro liceale influisce sempre sulla nostra formazione, quando esso sia profondamente preparato. Ma don Giuseppe Fogazzaro ha un significato più notevole di Giacomo Zanella, perché se non altro egli non respinse *a priori* la teoria darwiniana dell'origine dell'uomo. Il Fogazzaro mette in rilievo che don Giuseppe, che pure con lui non parlò mai di questi argomenti, si era espresso, in una lettera del 10 febbraio 1889, così:

> La teoria degli evoluzionisti, anche se si ammetta che non sia destinata a modificarsi anch'essa, forse sostanzialmente, come altre che fecero il loro tempo, non basta ad escludere necessariamente l'idea di Dio Creatore, né lo stesso Darwin l'ha pensato: sicché la religione resta pienamente possibile e pienamente giustificata anche in pieno darwinismo.

Come si vede, il Fogazzaro aveva un iniziatore alle dottrine dell'evoluzionismo nel suo stesso zio don Giuseppe; e scrive graziosamente: « Per me vederlo era una predica », ricordandosi di un motto di un vecchio servo per il Rosmini. Ma quello che ancora ci impressiona è l'altro particolare: don Giuseppe era stato « un grande ammiratore di George Sand, e nell'opera di Emilio Zola aveva riconosciuto sempre le pagine potenti, piuttosto con piacere che con dispetto ». Il Fogazzaro aggiunge: « Io cercai di raffigurarlo nel don Giuseppe Flores di *Piccolo mondo moderno*:

> Non è possibile dire le impazienze di questo vecchietto di 87 anni, nell'attesa del libro a lui affatto sconosciuto. La vivacità delle sue impressioni, dei suoi commenti, dei suoi dubbi, dei suoi timori durante la lettura, la sua finezza meravigliosa nel parlare a me del personaggio onde fino a due mesi prima di morire tacque di avere indovinato il nome secreto e tanto palese. Non mi è possibile dire il sorriso triste, il dolente accento di gran peccatore, col quale finalmente un giorno, parlatomi di lacrime sparse nel rileggere i due ultimi capitoli, soggiunse: « Oh, ma quel prete, io no, sai! ».

Ma bisogna riconoscere un altro insegnamento per dir così di carattere atavico; il Fogazzaro è stato un ritardatario, stentando a trovare la sua ispirazione vera di narratore e di macchiettista. Probabilmente tale ritardo è dovuto alle tradizioni della sua famiglia, vissuta sotto il dominio dell'Austria, e prosperata sempre a Vicenza, città molle, fantastica, sentimentale, con un sottofondo di cattolicesimo reazionario; lo scrittore nostro almeno reagì a questo cattolicesimo reazionario. Così si spiega il suo atteg-

---

[7] A. Fogazzaro, *Il mio primo maestro*, nel vol. XV delle *Opere*.

giamento di modernista, che maturerà poi negli anni successivi, e avrà il suo romanzo nel *Santo* (1905). È nota la scomunica che ricevette da papa Pio X, e la successiva sottomissione dello scrittore. In cotesta palinodia del Fogazzaro, che poi voleva riformare il cattolicesimo, egli dimostra la debolezza sua di scrittore e di pensatore vago e confuso.

Dopo la condanna della congregazione dell'Indice, l'autore si sottometteva con una *Lettera aperta* al marchese Crispolti, pubblicata nell'*Avvenire d'Italia* del 21 aprile 1906. Il povero Fogazzaro dovette subire tutte le dimostrazioni ostili che gli studenti d'allora fecero per questa sua palinodia, e per giunta fu anche prospettata la necessità che egli fosse allontanato dal Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, e si discusse del suo caso perfino in una seduta della Camera del 15 giugno di quell'anno. Da ciò l'enorme successo editoriale del *Santo*.

Noi non possiamo non riprendere e condividere il giudizio del Croce, che parlando della falsità della letteratura a lui contemporanea (Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro), così concludeva un suo famoso saggio, *Carattere della più recente letteratura* (1907):

> Dei tre, forse il più insincero non è colui che molti credono, il D'Annunzio. Egli ha avuto la chiaroveggenza di riconoscere in certi momenti gli aspetti falsi della sua anima, e li ha resi veri facendoli materia di rappresentazione, e porgendoci egli stesso la chiave per intenderli e criticarli tutte le altre volte in cui appaiono dipoi in ufficio di soggetto e non di oggetto, com'è il caso del suo ultimo dramma, *Più che l'amore*. E per essere egli il temperamento più efficace dei tre, ha anche il predominio; e di dannunzianesimo potrebbe forse scoprirsi qualche traccia nel Pascoli, e nello stesso Fogazzaro. Io contemplo talora in visione, per le vie dell'Urbe, Claudio Cantelmo e Pietro Maironi, il « re di Roma » e « il santo », l'uno su un cavallo arabo, l'altro su un asinello di Palestina, cavalcare a paro, e rivolgersi la parola, non di meraviglia, come le ombre all'ossuto Alighieri, ma di dimestichezza, come un augure a un augure.

Tolta questa occasionale indulgenza del Croce per il D'Annunzio, motivata dall'avversione agli accademici napoletani tipo D'Ovidio e Giovanni Lanzalone di Salerno che disdegnavano lo scrittore abruzzese, trovandolo scandaloso, noi siamo pienamente d'accordo con le osservazioni del maestro napoletano.

LUIGI RUSSO

---

[8] Seguirà a questo articolo un secondo: *L'arte narrativa di Antonio Fogazzaro*.

IL COMICO NELLA « DIVINA COMMEDIA »

Ancora oggi, nonostante che la critica moderna abbia cercato di ammorbidirne i tratti troppo duri e taglienti, la figura di Dante si presenta agli occhi del lettore come quella di un uomo austero e pio, che mai o di rado sorride, che stretto alla sua idea, senza perdere costanza e fede, accettò il dolore, l'esilio e, quel ch'è più, la disfatta. Il Carducci in alcuni suoi versi giovanili, facendo parlare Beatrice intesa come simbolo della più intima vita dantesca e insieme della sua età, diede espressione compiuta e definitiva a questa immagine tradizionale del poeta:

Non donna, io sono idea
Che a l'uomo il ciel propose
Quando de l'alte cose — ardean gli studi, —

E i cuor non anco nudi
Di lor potenza ignita
Combattean con la vita — aspra e co 'l vero, —

E al valido pensiero
E a la balda speranza
Diêr l'armi di costanza — amor e fede —

Allor d'aerea sede
Tra quei gagliardi io venni,
Ed accesi e sostenni — le tenzoni, —

E stretta a' miei campioni
Fei ne l'amplesso forte
Bella parer la morte — e la disfatta. —

È l'immagine di Dante sentito soprattutto come poeta epico e tragico ed è l'immagine di lui sostanzialmente vera.

Tuttavia alla mente di ognuno son presenti numerosi canti od episodi di argomento comico ed anzi, a sentir certuni, bassamente comico. Potremmo cominciare con la figurina del centauro Nesso e venir giù giù ai simoniaci, ai barattieri, agli ipocriti, ai consiglieri fraudolenti, ai falsari, a qualche gigante come Nembrotte e Anteo, a qualche traditore. E la serie non si arresta all'Inferno, ma continua nel Purgatorio con Belacqua e con qualche tratto dell'episodio di Sapia e continua persino nel Paradiso, dove le famose invettive non sono sempre terribili e sonanti, ma hanno a volte accenti quasi scherzosi.

Ora come si concilia tutto questo con quello che si è detto e quale è l'opinione dei critici su questo punto? Francesco De Sanctis si espresse in maniera categorica e rigida: il vero Dante non è in quei canti. Appena si entra in Malebolge, a suo parere, scompare il mondo della grande poesia, della epopea e della tragedia, quel mondo che il suo gran cuore di uomo del Risorgimento e di romantico era più incline a gustare e ad esaltare. A Dante manca la capacità di fermare l'immaginazione nell'oggetto comico, di obliarsi in esso, non ha indulgenza né amabilità. E questo sembra essere il suo giudizio conclusivo. La reazione a questo giudizio del De Sanctis si ebbe subito e proprio in un suo scolaro, nel D'Ovidio, il quale a sua volta invogliò uno scolaro suo e dello Zumbini a trattare ampiamente e per disteso l'argomento, Enrico Sannia. Questi vi si gettò a tutt'uomo, dandoci una vasta opera in cui ad alcune analisi particolari assai felici sono frammiste stranezze ed esagerazioni di ogni genere, come dimostrò in un ampio saggio E. G. Parodi. Sono questi i tre studiosi che si sono occupati direttamente dell'argomento nel suo complesso. Il D'Ovidio nella prefazione al libro del Sannia svelò la sua segreta preoccupazione: egli temeva che, negando a Dante attitudine all'arte comica, si venisse a togliere qualche cosa al suo genio universale. Di qui l'impegno e il desiderio di dimostrare come nella *Commedia* non manchino né comicità né umorismo né arguzia ecc., e come anche il De Sanctis abbia notato talvolta tutto ciò senza paura di contraddirsi.

Sulla stessa linea si pone il Sannia, il quale alla luce di alcune sue definizioni del comico esaminò tutta la *Commedia* e aiutandosi con la buona volontà fece rientrare entro i limiti di quelle definizioni molti versi, molti episodi, molti personaggi. Giustamente il Parodi osservò che egli era caduto nel vago e nell'arbitrario. Ora diamo uno sguardo alle date e vedremo che il libro del Sannia è del 1909, il saggio del Parodi è di poco posteriore anche se raccolto in volume nel 1920. Da allora nessuno ha più trattato di proposito l'argomento. Il fatto è di per se stesso significativo. Quando un problema non interessa più, significa o ch'è mal posto o che è stato implicitamente risolto. E così è infatti anche per questo caso. Con lo sviluppo degli studi di estetica ognuno oggi vede che la preoccupazione del D'Ovidio è vana. L'universalità d'un genio poetico non consiste nell'abilità a trattare i temi più svariati, il che può essere mestiere o al massimo letteratura, ma nella sintesi di ciò che si chiama contenuto e forma, nella raggiunta espressione di un mondo affettivo, di un'esperienza umana. Il comico è una classificazione empirica, come si può vedere anche dal famoso libro del Bergson, e non un concetto; riguarda la materia e non la sintesi ch'è rappresentata dall'espressione e che è unica, come dimostrò il Croce, quando prese in esame quelle che gli estetici di un tempo chiamavano le « modificazioni del bello ».

Sicché nell'esaminare quelle parti della *Commedia* che secondo una definizione empirica vengono chiamate comiche, dobbiamo domandarci che cosa esse sono, a quale categoria dello spirito appartengono, se sono poesia

od altro, come s'inseriscono nella personalità complessiva di Dante, come la modificano e come si armonizzano con le altre parti di essa.

Esamineremo quindi, mettendoci da questo punto di vista, qualche tipico episodio e cominceremo dai canti sotto questo aspetto più famosi e precisamente quelli dei barattieri. Per questi ed altri canti simili è stato detto in generale dal De Sanctis: « Manca la grandezza negli attori e manca la pietà negli spettatori ». E intende per grandezza negli attori l'intensità delle passioni ed anzi alcune caratteristiche passioni come possono essere quelle che animano Francesca e Farinata, che è pregiudizio tutto contenutistico, in quanto è sottinteso il pensiero che solo alcune passioni sono poetiche o meglio passibili di rappresentazione poetica e non tutte, come ormai è pacifico. Richiede inoltre pietà negli spettatori, perché immagina che la terribile punizione infernale sia sempre presente all'animo del poeta spettatore e quindi ai lettori unanimi. Ma in genere nella *Commedia* quando il poeta si trova a tu per tu con un personaggio, è preso tutto o quasi tutto dalla passione umana che gli sta di fronte e dell'inferno di solito se ne dimentica o se ne rammenta soltanto qualche volta. Sono rari i casi in cui la poesia sorge da una situazione puramente infernale, come può essere, per es., quello di Vanni Fucci scoperto, a suo dispetto, nella bolgia dei ladri, o quello opposto di Nino Visconti incontrato tra i non rei. La stessa pietà per Francesca che prende così fortemente il poeta ed ogni lettore non sorge dal pensiero che essa, così gentile e delicata e debole più che colpevole, sia dannata alla pena eterna, ma dall'umana e tragica vicenda, in cui essa, quasi inconsapevole, viene a trovarsi coinvolta. E lo stesso accade per Pier della Vigna e non accade per Farinata, a cui anzi l'inferno fa da piedistallo alla sua eroica grandezza.

È vero che nei personaggi che incontriamo nei barattieri non c'è ombra di grandezza, ma questo significa soltanto che Dante come ha rivissuto e intuito la passione di Francesca, così ha penetrato e rappresentato con umana simpatia queste creature che di poco si levano al di sopra delle bestie, tutte istinto e natura. Tuttavia Dante non si accomuna mai a quel mondo, l'osserva curioso e non se ne sdegna, perché esso è così infantile ed elementare che non può dar luogo all'indignazione. Ed è vero anche che in questi canti non si prova alcun sentimento di pietà. Come potrebbe essere diversamente? I terribili tormenti a cui sono sottoposti questi dannati non vengono da Dante sentiti come tali e quindi non può sorgere in lui la pietà. Egli considera tutto ciò che i dannati sopportano in questa bolgia più come uno scherzo o beffa atroce che come vero e proprio castigo. Troppo si lasciano prendere dall'immaginazione e troppo vi fantasticano sopra coloro che in questi canti vogliono scorgere un'allusione personale ai casi del poeta ed anzi un'autodifesa. Dante Alighieri, come si sa, fu condannato e bandito dalla patria sotto l'accusa di baratteria. Questi canti dovrebbero essere la sua difesa e la sua apologia. I diavoli che lo spaventano in questa bolgia dovrebbero rappresentare i suoi nemici, gli uomini malvagi che lo perse-

guitarono nella vita e che, barattieri essi, accusarono lui, Dante di baratteria; da essi nel mondo non si poté sottrarre se non con la fuga, come fa qui, nell'inferno, dai diavoli. A smontare tutto questo castello basta la semplice constatazione che Dante guarda questi demonî suoi presunti nemici non solo con interesse e curiosità, ma anche con una certa simpatia.

Il poeta nella sua vita di profugo e di soldato, ed anche nelle allegre brigate fiorentine che egli dovette frequentare per qualche tempo nella sua gioventù, quando Guido Cavalcanti si doleva con lui che più non gli spiacesse l'*annoiosa gente* e voleva intendere la gente senza pensieri e dedita agli spassi, assistette certo a molte di codeste scene plebee, fece esperienza di burle, di motteggi, di dialoghi pungenti, di ogni specie di alterchi, di parole ed atti contrari ad ogni buona usanza. Ne possedeva anche il gergo ricco e nativo, che è indispensabile per serbare naturalezza a scene di questo genere ed anche in episodi che sorgono da uno stato d'animo più complesso come quelli di Guido da Montefeltro e di Belacqua o le ultime battute dell'episodio di Sapia ritroviamo sempre quel modo di esprimersi allusivo, furbesco e malizioso proprio del battere e ribattere arguto e maligno delle compagnie chiassose e ridanciane.

Entro i limiti di questa esperienza si svolge tutto il canto 21° dell'*Inferno,* che è il primo dei due dedicati ai barattieri. S'inizia esso col famoso paragone tra l'*arzanà de' Viniziani* e lo stagno di pece bollente in cui vengono puniti i dannati della bolgia. La prima parte del paragone cioè la descrizione dell'arsenale è di per sé bellissima, ma secondo alcuni poco calzante e non corrispondente alla situazione. A prescindere infatti dal rapporto puramente materiale che può intercorrere tra la pece dell'arsenale e quella della bolgia, quale rapporto estetico ci può essere tra il meraviglioso quadro di operosità della prima parte del paragone e la descrizione dell'atroce pena dei barattieri della seconda? Certo nessuna, ma non direi neppure che la prima parte sia una piccola lirica a sé, senza alcun rapporto col resto dell'episodio. A me pare anzi che abbia la medesima funzione dell'altro celeberrimo paragone: « Quali colombe ecc. », quella cioè di anticipare e di segnare in qualche modo il tono ed il motivo di tutto l'episodio. In quello di Francesca il volo delle colombe è come il simbolo dell'ardore e della fedeltà, da cui poi saranno animati i due amanti, in questo dei barattieri l'arsenale dei Veneziani è come il simbolo del movimento e del lieto agitarsi dei diavoli e dei dannati pur fra tante atrocità che sono più affermate che rappresentate. In questo momento presente all'animo del poeta è solo il carattere di uomo abile, furbo, irrequieto, sempre in faccende del barattiere, di cui anche Pietro di Dante affermava che *in calliditate et deceptione bullit,* ribolle sempre di astuzie e d'inganni. La colpevolezza e l'immoralità sono messi in rilievo soltanto come un precedente e in astratto. Se non si ammira, certo si osserva non senza curiosità e simpatia questa forma elementare ed istintiva di astuzia e d'intelligenza. Se si vuole una riprova che questo è veramente il tono dell'episodio, si pensi alla figura di Bonturo

Dati in *Faida di comune* del Carducci, che è un rifacimento e un ampliamento geniale di un rapidissimo accenno che troviamo appunto in questi versi. È indubitabile che il Carducci nel disegnare la figura del Lucchese abbia avuti presenti questi canti e ne abbia poeticamente ricalcato e ampliato il motivo, e dai suoi versi non traspare che simpatia. Ora se si ammette che anche Dante abbia contemplato queste creature non con l'animo sdegnato del moralista, ma piuttosto con la curiosità e la simpatia con cui si osservano animali e bambini nelle loro istintive manifestazioni di vitalità e d'intelligenza, si troverà perfettamente intonato a tutto il canto il paragone che troviamo in principio.

Del resto anche gli altri paragoni, quello del diavolo che, buttato nella pece il dannato, torna indietro con la stessa fretta con cui il mastino sciolto insegue il ladro e quello dei cuochi che

> a' lor vassalli
> fanno attuffare in mezzo la caldaia
> la carne con li uncin, perché non galli,

hanno il medesimo carattere, poiché mirano non a mettere in rilievo lo strazio e la terribilità della punizione, ma soltanto il lato esterno, vivace, allegro, pittoresco di essa. Tre sono i nuclei attorno a cui si svolge tutta l'azione di questa piccola commedia, quello dei diavoli, quello dei due poeti e quello dei barattieri. I primi sono tutti motteggiatori e beffardi e sembra che si divertano a giocar tiri birboni a gli altri, i quali d'altronde, furbi la loro parte, gareggiano con essi in invenzioni e trovate e non sempre rimangono al di sotto. Dante e Virgilio sono come due reclute o due collegiali novellini capitati in mezzo ad una comitiva troppo smaliziata e sono costretti a pagare anch'essi lo scotto di beffe e di burle. Naturalmente gli scherzi non consistono soltanto in parole, ma anche in atti e atteggiamenti buffi e culminano sempre in quella ch'è la caratteristica maggiore di questo mondo elementare e popolaresco, le vie di fatto, che vanno dalla minaccia col ronciglio all'arroncigliamento vero e proprio, e infine al caldo che « sghermitor subito fue ».

Bellissima è l'apparizione del primo diavolo motteggiatore che col suo improvviso sopraggiungere e rapido passar oltre incute a Dante molta paura. In effetti però è poco terribile, perché ha molte altre faccende da sbrigare, indaffarato com'è a trasportar barattieri da Lucca all'Inferno. Il lavoro è grande e non c'è tempo da perdere e pure il diavolo non sa rinunciare ai suoi motti e a beffarsi, come può, dei suoi protetti. Qui non c'è fiele, è una scena tutta fantastica e briosa. Dante è nuovo dell'ambiente e osserva, curioso e impaurito, ogni cosa e questo suo stesso timore pone sempre più in rilievo l'anarchica e sbrigliata natura degli esseri tra cui è capitato. Con Minosse, con Caronte ecc. era stato possibile aver dei contatti, diciamo così, diplomatici. Ma con costoro? Sarà possibile farsi intendere,

farsi rispettare? Quello che colpisce in tutto questo è la perfetta naturalezza del racconto: l'improvviso richiamo di Virgilio, il timore del poeta, l'ammirazione trepida e stupita del diavolo snello e crudele, che vede venir correndo su per lo scoglio « con l'ali aperte e sovra i piè leggiero ». L'atmosfera briosa e vivace creata dalla descrizione dell'arsenale dei Veneziani si mantiene e si arricchisce per tutto il canto tra lazzi burle e buffonerie. La poesia sorge non dai lazzi o dalle arguzie in sé, ma dallo spirito in certo modo partecipe con cui Dante osserva questa umanità inferiore. Non abbiamo insomma la burla, ma la rappresentazione della burla, che acquista pienezza d'umanità dalla reazione del poeta, che è piena sì di comprensione, ma proprio con quella comprensione si circoscrive ciò che si ha di fronte ad una determinata sfera e si serba in sé intatto il sentimento di una vita più alta, che è quella della moralità.

I dannati per questo diavolo che Dante ha ora veduto non sono che persone con cui si giuoca e a cui si fanno tiri burloni. A lui manca del tutto la coscienza della sua funzione di castigatore, come ai castigati manca del tutto la coscienza del peccato e della pena corrispondente, la quale è tutta fisica e niente affatto morale.

Donde quindi potrebbe nascere la compassione negli attori o negli spettatori, quella compassione che è soltanto figlia del sentimento morale? Tutto prende l'aspetto d'un giuoco di bambini, i quali rifanno ciò che fanno i grandi, ma appunto per giuoco, senza la consapevolezza di ciò che fanno. E Dante non è il bambino che giuoca, ma l'uomo che contempla quel giuoco e osserva attento e serio, perché in quegli atti elementari ed istintivi ritrova qualche cosa della sua umanità.

Sentite come si diverte il diavolo con gli anziani, cioè coi più alti magistrati della città di Lucca:

> . . . . . « O Malebranche,
> ecco un delli anzian di Santa Zita!
> Mettetel sotto, ch'io torno per anche
>
> a quella terra ch'i'ho ben fornita:
> ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;
> del no per li denar vi si fa ita ».

Abbiamo in questi versi il gusto ed il divertimento dello scolaro ch'è riuscito ad attaccare la coda al contegnoso pedagogo. Si tratta di un anziano, di un uomo d'importanza, tanto maggiore sarà il gusto a metterlo sotto. E poi questo piacere potrà essere di continuo rinnovato, non si tratta che di andare e tornare da Lucca. Si è finalmente trovata la fonte buona che non s'inaridisce mai. Figurarsi che in quella città uno solo non è barattiere ed è Bonturo. Lo scoppio di risa è qui sottinteso. Chi ascolta, è bene informato delle cose e gusta la conclusione del discorso diabolico. D'improvviso in quelle parole si apre il quadro brioso e fantastico di una città in cui è capovolto l'ordine naturale delle cose. Nelle altre città ci sono le leggi, le

leggi che vengono più o meno rispettate e ad ogni modo oltre certi limiti non si può andare. In Lucca invece di leggi ce n'è una sola, quella del denaro e col denaro, facilmente e senza scandalo, tutto si può ottenere. Non c'è risentimento morale in tutto questo, ma soltanto gioia di un'immaginazione che si finge un mondo così bizzarro e libero dalla moralità, perché immaturo, perché primitivo.

Il riso ch'è stato così ben preparato dal discorsetto del diavolo bizzarro, scoppia ad ogni parola pronunziata dagli altri diavoli che assistono alla scena dell'anziano di S. Zita convolto nella pece. Le parole di questi diavoli sono come un coro di sonore risate, sono un incalzare gioioso di motti e di scherni: « Qui non ha luogo il Santo Volto », « Qui si nota altrimenti che nel Serchio ». Pensate: il Serchio, il fiume dove i Lucchesi usavano rinfrescarsi d'estate. E ancora: « Coverto convien che qui balli, — sì che, se puoi, nascosamente accaffi ». Il paragone dei cuochi che conclude la scena non poteva cadere più opportuno ed efficace. Esso ci dà quasi la stessa impressione dell'arsenale dei Veneziani. Come quello era un aprirsi, così questo è come un chiudersi gioioso di un motivo.

In questo mondo o meglio in questa comitiva così composta e così disposta a un certo punto sono costretti ad entrare uomini come Virgilio e come Dante. Essi sono due uomini sobri entrati senza volere in un gruppo di ubriachi. Virgilio intuisce subito chi sono e con chi ha da fare e cerca, come può, di ammansirli, ma Dante se ne può fidare? Non abbiamo la farsa della paura ma un'obbiettiva e poetica rappresentazione. Dio, è vero, lo protegge, ma essendo la compagnia che lo circonda così sfrenata, irresponsabile e incosciente, sarà l'intervento divino tempestivo? Sul risultato finale non è da dubitare, ma intanto non si potrebbe correre qualche brutto rischio, sentirsi, per esempio, piombar sulla groppa qualche colpettino di quei raffi che i demoni sarebbero lieti di usare contro di lui anche più che contro gli stessi dannati? Questo infatti è un nuovo giuoco per loro a cui tengono particolarmente. La seconda scena, quella cioè in cui vengono a contatto i demoni e i poeti, è un approfondimento della prima, in quanto in essa si rivela maggiormente la bestialità, cioè l'elementarità della natura diabolica. Perseguitano infatti non solo i reprobi, i respinti da Dio, ma anche quelli che vivono, come Dante, nella grazia di Dio e con quale gioia selvaggia. Un diavolo si accosta al poeta e finge di volerlo toccare, come delicatamente si esprime, col suo ronciglio. Ben sa di non potere, ma pur gioisce nell'infliggere l'unico martirio che può in questo caso, che è quello di far paura. È questo forse il tratto saliente di tutta l'indovinatissima scena.

Ciò che colpisce in questi versi è la naturalezza dei passaggi e del tono, e la naturalezza, si sa, è sempre segno della perfetta aderenza fantastica cioè della pienezza della rappresentazione. Dante se ne sta *quatto quatto,* quando viene chiamato, ma nonostante il grande prestigio di Virgilio su lui, questa volta non si affida al maestro con piena fiducia e corre da lui il più rasente possibile alla sua persona, quasi per metterlo scudo fra sé

e i diavoli e questi, particolare bellissimo e naturalissimo, si fanno tutti avanti, compiendo un atto di curiosità degno di quei fanciulli che sono, ma che il poeta interpreta, ed è naturale anche questo, nel peggiore dei modi, come un atto cioè di ostilità e la sua interpretazione e il suo stato d'animo prendono forma nel bellissimo paragone dei fanti di Caprona. Da questo momento i due poeti sono entrati nel giuoco dei diavoli, che viene esercitato contro di essi in maniera grossolana sempre, ma più sottile, ingegnosa e Dante ricrea nelle sue parole quell'intelligenza o quella che in questo mondo inferiore è la forma caratteristica d'intelligenza, la furberia.

Si tratta di scherzi, di tiri ingenui nella loro birboneria, ma come son vivi sia quelli che li fanno sia quelli che li ricevono e in questo caso Virgilio e Dante, ma soprattutto quest'ultimo. Malacoda, il diavolo riconosciuto per un momento capo, poiché altro non può fare, cerca di mettere in impaccio i poeti in due modi: primo, dando loro un'indicazione errata sulla strada che devono seguire; secondo, mandandoli insieme con una compagnia pochissimo gradita. A dire il vero, la parte meglio riuscita è la seconda. Giustamente è stato osservato che l'inganno di Malacoda si viene a scoprire, perché ce lo dice il poeta due canti dopo e non perché traspaia dalla rappresentazione stessa, come avrebbe dovuto essere. Certo qualche cosa traspare dalle parole di Malacoda. La natura maliziosa di lui è appena appena accennata in qualche particolare, come in quel « tutto presto » in cui si rivela l'ostentazione del diavolo di apparire servizievole ed ossequioso per poter meglio ingannare e beffare, e così anche in quel verso che vuole apparire gentile ed è schernitore: « E se l'andare avante pur vi piace ». Come se a Dante fosse possibile andare indietro! E così anche nell'aria dotta che prende tutta la terzina:

> Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
> mille dugento con sessantasei
> anni compié che qui la via fu rotta,

in cui appunto il tono saccente dovrebbe più facilmente far passare la bugia. Ma nonostante questi particolari, che potrebbero anche essere visti e sentiti così da noi, perché sappiamo quello che succede dopo, manca quell'immagine conclusiva che dovrebbe rappresentare e farci intendere l'inganno e la malizia delle parole del diavolo.

Assai più riuscita mi pare la parte seguente. Dante ha un solo desiderio, quello di liberarsi prima che può da quella compagnia importuna e andarsene per conto suo, solo col suo maestro. Malacoda intende tutto questo e, fingendo di voler fare in tutti i modi un favore, gli offre come guida non uno ma dieci diavoli. « Tanto » — egli dice con l'aria distratta di chi vuole essere gentile senza parere — « questi fanno la stessa strada » —. Si tratta proprio di una casuale e fortunata coincidenza:

> Io mando verso là di questi miei
> a riguardar s'alcun se ne sciorina:
> gite con lor, che non saranno rei.

La reazione di Dante è immediata, specialmente dopo che ha udito i nomi poco rassicuranti dei suoi accompagnatori:

« Ohmé, maestro, che è quel ch'i' veggio? »
diss'io — « Deh, sanza scorta andianci soli
se tu sa' ir; ch'i' per me non la cheggio » —

Virgilio lo rassicura, ma il diavolo Malacoda ha raggiunto il suo scopo che è quello di far vivere in ansia ed in sospetto il poeta per tutto il tempo che impiegherà a percorrere questa bolgia infernale. Barbariccia corona la beffa col suo sconcio segnale di partenza, che è come il simbolo della loro anarchica natura, priva di ritegno e di rispetto per chicchessia. È un modo di burlarsi e di Malacoda che si dà arie di capo, e di se stesso, che, dando quel segnale, non può essere che un capo da burla, e della « decina », della squadra cioè dei guardiani, che non potrebbero accettare altri ordini, e dei poeti, che possono essere chi vogliono e possono avere le protezioni che vogliono, ma intanto tra quella gente e in quel luogo non possono ottenere altra onoranza. Tutti sono abbassati allo stesso livello in questo mondo primitivo e non direi incivile, ma al di qua di ogni civiltà: Barbariccia e i suoi, Virgilio e la sua Eneide, Dante e tutta la sua teologia.

Il canto successivo è il proseguimento di questo ora esaminato e il suo carattere poetico è segnato dai versi scherzosi del principio, dove è chiaramente svelato l'atteggiamento verso questo mondo inferiore, che non è di sdegno né d'irritazione, ma di sorridente sopportazione e rassegnazione, che è un modo di comprendere e di giustificare:

ahi! fiera compagnia! ma nella chiesa
coi santi, ed in taverna co' ghiottoni.

Tale carattere poetico del canto è rivelato altresì dai bellissimi paragoni che s'incalzano e s'inseguono secondo un procedimento familiare a Dante tutte le volte che voglia rendere all'evidenza l'oggetto che l'ha colpito:

Come i dalfini, quando fanno segno
a' marinar con l'arco della schiena,
che s'argomentin di campar lor legno,

talor così, ad alleggiar la pena,
mostrav'alcun de' peccatori il dosso,
e nascondea in men che non balena.

E come all'orlo dell'acqua di un fosso
stanno i ranocchi pur col muso fori
sì che celano i piedi e l'altro grosso,

sì stavan d'ogne parte i peccatori;
ma come s'appressava Barbariccia,
così si ritraéan sotto i bollori.

Si potrà anche qui osservare che Dante si distrae alquanto dietro le immagini del primo termine d'ogni paragone, che potrebbero stare anche da sé, ma sono proprio esse che creano l'atmosfera gaia e sbrigliata del canto. I delfini, i ranocchi sono le immagini che quei peccatori richiamano a Dante e non altri paragoni offensivi e ributtanti e in quelle immagini si svela la simpatia e da altre non dico la compassione, ma almeno il compatimento, come per esempio in questa terzina:

Io vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
uno aspettar così, com'elli incontra
ch'una rana rimane ed altra spiccia,

e Graffiacan, che li era più di contra,
li arrunciglió le impegolate chiome
e trassel su, che mi parve una lontra.

All'occhio del poeta non sfugge l'aspetto buffo del dannato cavato fuori dalla pece (*mi parve una lontra*), ma se il suo occhio di artista s'indugia su quell'aspetto, finché la sua fantasia ha creato l'immagine più adatta a rendere il sentimento che quella vista gli desta, egli tuttavia non si spoglia di umanità, non sa trattare quel povero dannato *tamquam rem*, come una cosa estranea che non lo riguardi, un oggetto da osservare e nient'altro, ma vede in esso sempre l'uomo o se vogliamo l'animale, per cui il suo cuore sente raccapriccio.

Si distingue questo canto dall'altro che lo precede, perché qui prende corpo una figura, che non è diversa dalle altre e anzi non è che una variazione di esse, ma che viene più particolarmente tratteggiata. Mentre sinora la rappresentazione è stata, diciamo così, corale, ora si concentra tutta su un'unica nota e su un solo personaggio, Ciampolo di Navarra.

È questi una figura priva di ogni moralità e di ogni educazione e tale egli si presenta, dicendo senza infingimenti in poche parole chi fosse e che facesse. Fu un Navarrino, figliuolo d'un ribaldo, distruggitore di sé e di sue cose e infine barattiere, tradendo la fiducia del buon re Tebaldo, di cui era servitore. Questa sua presentazione non è cinica, ma semplicemente incosciente e primordiale. Sembra che egli non abbia coscienza che della sua immediata esistenza, dell'essere in quanto essere puramente fisiologico e animale. A conservare questo genere di esistenza e a soddisfarne gli elementari bisogni sembra che sia stata data dalla natura ad uomini siffatti un'intelligenza istintiva. Dante segue con sguardo tra stupito ed ammirato il manifestarsi dell'intelligenza in un carattere così diverso dal suo. L'episodio di Ciampolo è la rappresentazione di tale intelligenza, che si afferma e dà i suoi frutti nelle condizioni più svantaggiose. Di solito i diavoli debbono contentarsi di qualche piccolo successo, di qualche rapido colpo assestato qua e là a peccatori distratti e più tardi a celarsi nella pece. Questa volta invece hanno il sorcio nelle loro grinfie, il loro decurio anzi se lo stringe ben bene al petto ed egli e tutti gli altri già pregustano la gioia di

farne strazio a lor piacimento. Ed ecco che a un tratto la preda sfugge loro dagli artigli. Dante osserva attento tutto lo svolgersi del raggiro di Ciampolo, ne ammira la destrezza e la scaltrezza, desidera in cuor suo che la fortuna gli sia favorevole e che il giuoco abbia buon esito e quando tutto si compie secondo il suo desiderio, non può celare la sua soddisfazione e il suo compiacimento.

Questa a me pare la linea di sviluppo dell'episodio, ma seguiamolo in qualche particolare. I diavoli dunque hanno sorpreso Ciampolo, mentre s'indugia sull'orlo della bolgia. L'impazienza loro è grande, l'impazienza cioè di disfarlo, come dice con molta efficacia Barbariccia. Il povero dannato ha finito appena di presentare se stesso ai poeti, che Ciriatto, uno dei diavoli gli si avventa contro con voluttà, voglio dire che l'impeto stesso con cui si scaglia contro il malcapitato rivela il piacere che prova nello *sdrucire* con la sua zanna, che gli esce di bocca come a un cinghiale, la carne del malcapitato. È soltanto un piccolo anticipo di quello che sarà poi, ma questa impazienza che Barbariccia riesce appena a frenare è un motivo su cui Dante insiste per porre maggiormente in rilievo la bravura e il senno astuto di Ciampolo. E perciò oltre a Ciriatto anche Libicocco e Draghignazzo non possono trattenersi dal carezzarlo, si capisce a modo loro. È stato notato da più d'uno la straordinaria efficacia delle immagini che rappresentano lo strazio che vien fatto di questi dannati, come « stracciando, ne portò un lacerto » « dar di piglio giuso alle gambe » e il giuoco accortissimo delle difficili e icastiche rime. Ma bisogna anche chiarire che con esse Dante non vuole esprimere pietà nel vedere così straziata una creatura umana o soddisfazione nel vedere giustamente punito un perverso, ma soltanto il gusto feroce di questi esseri primitivi, che non concepiscono godimento maggiore che quello di beffare e di tormentare. Il loro capo, potrebbe sembrare a prima vista diverso e più mite, perché in certo modo difende la vittima ed anzi si mostra gentile anche verso i due poeti, a cui permette d'intrattenersi ancora col dannato. Ma in realtà è il gatto che vuol giocare col topo e che non vuole che la festa finisca troppo presto e d'un tratto. Egli è sicuro che il Navarrino non gli sfuggirà e come potrebbe se egli lo *inforca?* e nell'espressione è tutta la gioia di averlo tra le sue braccia, non solo, ma nel verso finale c'è anche la gioia che pregusta:

> Tra male gatte era venuto il sorco:
> ma Barbariccia il chiuse con le braccia,
> e disse: « State in là, mentr'io lo inforco ».
>
> E al maestro mio volse la faccia:
> « Domanda » disse « ancor, se più disii
> saper da lui, prima ch'altri 'l disfaccia ».

Veramente nuova questa gentilezza d'un diavolo, fa il paio con quella di Malacoda, che non richiesto accorda ai poeti la buona scorta.

Naturalmente Virgilio non si fa complice di Barbariccia, ma accetta volentieri l'invito e per ritardare più che può lo scempio del dannato e per-

ché spera in qualche nuovo avvenimento che risolva il caso increscioso. Insomma Virgilio tiene per la vittima e non per i persecutori. Il che è significativo per l'interpretazione di queste scene e conferma che la loro intonazione non è di satira né d'invettiva. Dunque Virgilio accetta l'invito di Barbariccia e Ciampolo ne approfitta per portare in lungo il discorso. I diavoli comprendono il suo intento e si ribellano, ma calmato il tumulto, Virgilio incalza con le domande, « sanza dimoro », quasi avesse straordinario interesse a conoscere altri barattieri di razza latina e le sue parole non sono prive di gentilezza. È un'occasione favorevole per il prigioniero ed egli immediatamente la coglie, tirando fuori tutta la sua arte di mentitore e di attore. La recita è perfetta. Esagera la sua paura per impietosire i due poeti da cui spera qualche aiuto ed anche per mostrarsi ai suoi nemici più stupido di quanto non sia, e far sorgere quindi in essi la convinzione che nulla si può temere da uno come lui. Ha cominciato a parlare e cerca di essere il più possibile interessante e divertente e fa questo non certo per i diavoli, ai quali offrirà un'offa più volgare, ma per i due poeti, che vuole interessare e incuriosire coi suoi discorsi. Nasce così il graziosissimo ritratto di frate Gomita, che rappresenta a tutto tondo non solo il frate, ma anche l'autore di quel ritratto, il barattiere di Navarra, che maliziosissimo prende l'aria più ingenua di questo mondo proprio per amore dell'arte, oltre che per il fine che si propone, dell'arte d'intrattenere con parole e con chiacchiere la gente dabbene. Per un momento non siamo più in mezzo ai diavoli e nell'inferno, ma qui sulla terra in una brigata di birboni e di furbi. Pare che codesti barattieri anche sotto la pece e tra i bollori trovino il modo di conversare e di rievocare il passato. Uno di costoro, frate Gomita di Gallura, s'intrattiene con gli altri sui casi della sua vita. I suoi ascoltatori son tutti barattieri come lui e rotti come lui ad ogni inganno. Inoltre non vi può essere alcun dubbio sulla loro colpevolezza per il fatto stesso che sono tutti nell'inferno e in quel cerchio e in quella bolgia. Errori giudiziari laggiù non sono possibili. Eppure frate Gomita quando parla, anche qui nell'inferno e ai suoi consorti, non sa perdere il vezzo d'ingentilire e presentare come onesta ogni sua azione. Veramente *vasel d'ogni froda!* Egli aveva avuto i nemici del suo signore in mano e per danaro li lasciò liberi. Ma egli non espone così la cosa ai suoi amici. Dice con frase ambigua e così di passaggio con superiore noncuranza che « lasciolli di piano » E la frase è ambigua sia che si voglia intendere quel *di piano* come un dialettismo o idiotismo sardo, usato dal frate per confondere le idee di chi ascolta, sia che si voglia dare ad esso un significato giuridico cioè di procedimento sommario. È questo il significato che bisogna preferire e l'espressione risulta aggraziata e insieme efficace a rappresentare la sfacciataggine di questo barattiere. Il procedimento invero era stato un po' troppo sommario, anche se in quanto alla forma rigorosamente giuridico. Nelle parole poi di chi riferisce questi discorsi si manifesta anche la beffarda incredulità degli altri barattieri che ascoltano il racconto così innocente del frate ed anche una non so quale ammirazione

per tanta abilità e per tanta improntitudine. Questo finissimo artista ch'è Ciampolo rifà persino il linguaggio del suo amico, il titolo che gli dà « vasel d'ogni froda » non è un'ingiuria, ma quasi un complimento e lo imita negli eufemismi e nel parlare coperto, per cui i prigionieri non furono lasciati fuggire dietro compenso, ma soltanto furono trattati bene: « e fe' sì lor, che ciascun se ne loda ». È un modo di rimbeccare le frottole del frate, sottolineando appena le sue stesse parole. E ancora: si è parlato sin qui di un solo episodio della vita del barattiere sardo. Chi ascolta sarebbe ragionevolmente portato a pensare che quello rappresenti il suo maggiore peccato o la sua maggiore prodezza in materia. E così pare che voglia concludere lo stesso Ciampolo, ma poi d'un tratto viene a capovolgere lo sviluppo naturale del discorso, facendoci sapere che egli tenne altri uffici, ma in tutti « barattier fu non picciol, ma sovrano ». È una specie di apoteosi, la presentazione del barattiere perfetto. E come amabilmente si chiude questo quadretto di scriteriati a raccolta e a conversazione! Fra essi due specialmente, frate Gomita e Michele Zanche, non si stancano mai di parlare della Sardegna che fu il campo delle loro prodezze.

Il piano di Ciampolo è bell'e concepito. A suo parere i due signori che ha di fronte son due pellegrini privilegiati, due turisti, potremmo dire per rendere l'idea, curiosi e desiderosi di chiacchiere e pettegolezzi, come ce ne son tanti laggiù nel mondo, amanti, per fuggir la noia, di cose rare o stravaganti. Due di costoro son venuti anche nell'inferno e vogliono conoscere dei barattieri. Bene, egli si offrirà per farne loro conoscere non uno ma molti. I diavoli però non si contentano di ciarle o del racconto di avvenimenti strani, essi hanno bisogno di dannati da torturare, quello è il loro vero godimento. Bene, egli andrà incontro anche a loro e fingerà per la speranza di salvare se stesso d'indursi a tradire. I demoni fiutano l'insidia, ma l'attrattiva è troppo grande: sperano di non perdere il Navarrese e insieme di prenderne anche degli altri. E così cadono nel laccio. È il trionfo dell'intelligenza sia pure applicata a cose siffatte e l'immaginazione del poeta si sbizzarrisce nella rappresentazione di un uomo che è più furbo del diavolo, anzi dei diavoli.

Fatta la legge, trovato l'inganno. È da presumere che, siccome i diavoli vanno intorno coi roncigli per sorprendere quelli che non si attengono alla regola, così i dannati per parte loro organizzino un sistema di osservazione e di allarme. Questo i diavoli certamente conoscono e perciò le parole di Ciampolo possono passare ai loro occhi come naturali ed innocenti:

> « Se voi volete vedere o udire »
> ricominciò lo spaurato appresso
> « Toschi o Lombardi, io ne farò venire;
>
> ma stiano i Malebranche un poco in cesso,
> sì ch'ei non teman delle lor vendette;
> e io, seggendo in questo luogo stesso,

per un ch'io son, ne farò venir sette
quand'io zufolerò, com'è nostro uso
di fare allor che fori alcun si mette ».

Ed ecco che egli con le sue parole alletta un po' tutti, i due poeti perché promette di far conoscere loro non solo Sardi, ma anche altri latini, come Toschi o Lombardi, e i demoni in cui fa sorgere la speranza di una preda maggiore. Per uno che egli è ne farà venire fuori tanti ed egli stesso rimarrà nelle loro mani, in quanto non si muoverà dal posto dove ora si trova. E si apre intanto nelle sue parole un quadro pittoresco degli usi e costumi degli abitanti di quella strana regione sotterranea. Quanta vaghezza in quel « quand'io zufolerò, com'è nostro uso »!

Se i diavoli senza nulla sospettare e senza nulla obbiettare fossero caduti nella rete, non sarebbero stati diavoli degni del nome, cioè la loro furberia non sarebbe stata all'altezza di quella che per tradizione si attribuisce loro, e perciò colgono subito l'inganno ed uno di essi lo dichiara per tutti. Cagnazzo che leva il muso, quasi a fiutare l'insidia, che crolla il capo e pronunzia quasi cantando, come giustamente osserva il Momigliano: « Odi malizia », è veramente parlante e dalle sue stesse parole balza fuori, non senza una punta di ammirazione, la figura oltremodo furba del peccatore, il quale pur essendo stato il suo giuoco scoperto insiste intrepido nella sua finzione ed una volta tanto prende quasi l'atteggiamento di peccatore pentito. Egli infatti rispondendo a Cagnazzo dà alla parola malizioso non il significato che ha voluto dare il diavolo cioè astuto, ma quello invece di malvagio, che aveva anche ai tempi di Dante, in modo che egli sembra rimorso dal pensiero di essere costretto a tradire i suoi compagni. Ma questi diavoli oltre ad essere furbi e beffardi sono anche come bambini sventati ed avventati, avidi di cose nuove e di giuochi nuovi. Essi hanno capito a che mira Ciampolo, ma credono nonostante tutto di poterla spuntare su lui ed anzi sono attirati da quella specie di gara. E così il più spavaldo di essi cerca di rassicurare gli altri ancora esitanti e si fa quasi garante della buona riuscita della cosa. Le sue parole baldanzose preparano il terreno per la comicità finale, in cui appunto il diavolo sarà battuto dal barattiere. Volgendosi a questo infatti il diavolo dice:

. . . . . « Se tu ti cali,
io non ti verrò dietro di gualoppo,
ma batterò sovra la pece l'ali:
lascisi il collo, e sia la ripa scudo,
a veder se tu sol più di noi vali ».

E poiché Ciampolo vince, egli vale più di tutti i diavoli.

Se l'episodio finisse a questo punto sarebbe mancata la parte più caratteristica di questa comicità popolaresca: i diavoli non solo debbono essere battuti, ma anche beffati e colpiti in presenza d'altri, in presenza di per-

sone ai cui occhi tenevano di passare imbattibili e insuperabili. Devono anch'essi sentire una volta tanto il bollore della pece e subire quello che con tanta incosciente crudeltà infliggevano agli altri. Ecco quindi come s'inserisce la zuffa dei due diavoli irritati fra loro che mentre si lottano vanno a finire insieme « nel mezzo del bollente stagno » e per quanto subito si dividano e smettano di azzuffarsi, perché « lo caldo sghermitor subito fue », tuttavia non potranno levarsi d'impaccio con le sole loro forze e avranno bisogno di quegli uncini e di quei raffi destinati a ben diverso servizio e saranno anch'essi impaniati e « cotti dentro dalla crosta ». Il piano ha un successo che va anche oltre la speranza dell'ideatore, il quale mirava solo a sottrarsi ai suoi torturatori. La caduta dei diavoli nella pece è come una scherzosa apoteosi dell'intelligenza e dell'astuzia, che vince non soltanto sulla forza ma sulla stessa intelligenza e astuzia. È una manifestazione dell'intimo sentimento di simpatia del poeta verso ciò che pur rappresentando un grado inferiore di umanità, è pur sempre umanità.

Qui Dante è veramente precursore del Boccaccio non nel senso che la sua arte abbia alcunché d'incompiuto nei riguardi di quella dell'altro, ma nel senso che anch'egli si è aggirato per un momento in un mondo che poi sarà caratteristico dell'altro. Ma una differenza profonda corre tuttavia tra l'atteggiamento dei due poeti. Mentre l'uno, Dante, osserva e si avvicina, ma rimane distaccato da quel mondo, che non è il suo; l'altro, il Boccaccio, si abbandona tutto a quel mondo d'istinti e di forze naturali spontaneamente prorompenti. Tutto ciò agli occhi dello scrittore certaldese acquista il significato di una vita autonoma ed immanente che gode di sé e del suo essere senza bisogno di altra giustificazione. Sentimento questo lontanissimo dall'animo di Dante e dalla sua poesia.

Le caratteristiche che abbiamo rilevato in questi due canti, veramente tipici per questa parte, si possono ritrovare con qualche variante in molti altri passi della *Commedia,* in cui Dante rivela il suo interesse per questo mondo plebeo, senza educazione e senza moralità, tutto istinto e pura animalità. A tale sentimento talora si congiunge l'amore dello scherzo vero e proprio, in cui anche l'uomo austero talvolta si riposa distendendo l'arco della volontà e il tutto prende forma in una specie di *tenzone* riformata e nobilitata, che mette in rilievo le varie battute spiritose e i motti pungenti. Bisogna a questo proposito ricordare i contrasti ingiuriosi e scherzosi del Trecento, di cui Dante stesso ci dette un esempio nella tenzone con Forese e che erano abbastanza antichi in quanto se ne trova qualche saggio anche in Orazio. Anche Orazio aveva tentato di ottenere effetti comici da siffatti battibecchi che nel medioevo, adattandosi alle mutate condizioni di vita, divennero più violenti e rozzi e spessissimo volgari scambi d'ingiurie. Dante qui non è spinto da motivi pratici o di corrispondenza a questo contrasto come in quello che ebbe da giovane con Forese, ma lo rinnova e lo rifà da artista e quindi disinteressatamente. Egli è come uno spettatore che assiste a uno spettacolo e apprezza e gusta le buone battute e i motti più ingegnosi.

Tutti ricorderanno per esempio l'episodio di Venedico Caccianemico. È vero, in tale episodio non abbiamo un puro e semplice scherzo, c'è la volontà di pungere e di ferire, ma il procedimento artistico è lo stesso e tutto lo sforzo di Dante mira a raggiungere il motto che punga, batta o esilari. Penso che il carattere poetico di simili episodi consista appunto nella rappresentazione di questo contrasto o tenzone verbale, che sotto forma di scherzo raggiunge la crudeltà dello scherno. E nel medesimo canto una caratteristica e potente *tenzone* abbiamo nell'episodio di Alessio Interminelli da Lucca, dove il sarcasmo non è indignazione morale, come in tanti bellissimi luoghi del *Paradiso*, ma soltanto rancore e antipatia personale, da uomo a uomo, da nemico a nemico e, sebbene per via di opposizione, anche qui veniamo a trovarci nello stesso mondo istintivo e naturale dei falsari e dei barattieri. Che gioia feroce traspare dalla descrizione che il poeta fa del luogo dove il dannato viene a trovarsi e del suo aspetto che non si sa se di laico o di chierico. Il dialogo è breve e violento e, come non accadeva nelle reali tenzoni, la vittoria è presto raggiunta da uno dei due senza che l'altro abbia possibilità di replica. Al povero dannato, quando ascolta scandito in tutte le lettere il suo nome e la sua città, non rimane che battersi la zucca per il dispetto e confessare la propria abbiezione. Qui ritroviamo la parte belluina della natura di Dante, ma si torna ad una forma più leggera di scherzo in qualche battuta dedicata agli indovini, come questa:

> . . . . . Vedi Asdente
> ch'avere inteso al cuoio ed allo spago
> ora vorrebbe, ma tardi si pente,

e come in qualche altra dei frati gaudenti nella bolgia degli ipocriti. Ma dove il poeta disegna due figurine degne di quella di frate Gomita è nel canto XXIX dell'Inferno e precisamente nell'ultimo tratto di esso, quando il poeta s'intrattiene con i due alchimisti Griffolino d'Arezzo e Capocchio da Siena. È l'episodio che s'inizia con la famosa descrizione: « Io vidi due sedere a sé poggiati, — come a scaldar si poggia tegghia a tegghia ecc. ». In questi versi alcuni critici hanno voluto vedere più bravura e abilità stilistica che virtù poetica. Ma, a parte quel tanto di compiacimento verbale e stilistico, che veramente si avverte in tale descrizione e tutto l'atteggiamento tra pettegolo e curioso, che prende in questo episodio non solo Dante, ma anche Virgilio, la coscienza morale del poeta anche qui non si impegna, non sa sdegnarsi di fronte a simili uomini più amorali che immorali ed anzi egli scende quasi al loro livello, prendendo però quel leggero tono di scherzo che segna appunto il distacco tra la sua natura e quella dei dannati.

Il dialogo fra questi due alchimisti e il poeta si svolge come una pacata conversazione, leggera e pettegola. Griffolino si rivela per quello che è, un buontempone capace di parlare con buon umore e distacco persino della sua morte atroce, e di disegnare con finezza la figura di uno scervellato, che per un suo capriccio lo fece mettere al fuoco. Come vive nelle parole dell'Are-

tino la figura di Albero da Siena, di questo sciocco che solo perché non poté diventare Dedalo fa mettere un uomo a morte:

> Vero è ch'i' dissi lui, parlando a gioco:
> « I' mi saprei levar per l'aere a volo »;
> e quei, ch'avea vaghezza e senno poco,
>
> volle ch'i' li mostrasse l'arte; e solo
> perch'io no 'l feci Deđalo, mi fece
> ardere a tal che l'avea per figliuolo ».

Il commento di Dante e l'intervento di Capocchio che rincara la dose hanno una grazia e una monelleria che mi richiamano le ultime parole di quell'altra linguacciuta che è Sapia.

Questo tono leggero di scherzo l'abbiamo persino fra i traditori della Caina, dove troviamo quel Camicione de' Pazzi, che sembra che si consoli al pensiero che dopo tutto esistono non dico nel mondo, ma nell'ambito stesso della sua famiglia, traditori peggiori di lui. Or non importa analizzare tutti i passi della *Commedia* di simile contenuto e di simile ispirazione e di proposito tralascio il canto dei simoniaci e quello di Guido da Montefeltro, che se possono essere simili in qualche particolare ai canti finora passati in rassegna, sono sostanzialmente diversi e d'intonazione ben più complessa. E tralascio anche il delicato episodio di Belacqua, che ha sì un tono ironico e scherzoso, ma è pervaso tutto da un soffio di tenerezza ch'è propria del *Purgatorio*: « Belacqua, a me non dole Di te omai ».

Ma per concludere e per trovare una conferma di quello che si è detto in principio circa la comicità in Dante, aggiungeremo ancora qualche osservazione tratta dall'episodio di maestro Adamo. In esso quel distacco che abbiamo avvertito tra il mondo plebeo rappresentato in questo genere di episodi e l'animo di Dante, non si ricava indirettamente dall'analisi ma direttamente dalla rappresentazione e dalla parola del poeta. Egli si è chinato a guardare in basso, per poco, un mondo non suo, e poi si risolleva dritto nella sua figura « per la propria virtù che lo sublima ». Si risente dunque nelle prime battute di questo episodio, con cui si descrive la deformità fisica di maestro Adamo, ancora qualche cosa della farsa dei brevi episodi di Gianni Schicchi e di Mirra, ma già negli effetti della *grave idropesí*, che

> faceva lui tener le labbra aperte
> come l'etico fa, che per la sete
> l'un verso il mento e l'altro in su rinverte —,

si nota insieme alla bellissima evidenza dell'immagine un atteggiamento meno indulgente, di uomo che finalmente vuol chiarire i suoi sentimenti nei riguardi di simili nature. Maestro Adamo piange, ma non riesce a commuo-

vere il poeta, che considera questa volta, non solo con la mente, ma anche col sentimento giustificata la pena:

« O voi che sanza alcuna pena sete,
e non so io perché, nel mondo gramo »,
diss'elli a noi, « guardate e attendete

alla miseria di maestro Adamo » —

In lui la spiritualità è nulla, la sofferenza morale inesistente, ma è sentita e fatta sentire quella fisica:

io ebbi vivo, assai di quel ch'i volli,
e ora, lasso, un gocciol d'acqua bramo.

Li ruscelletti che de' verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
facendo i lor canali freddi e molli,

sempre mi stanno innanzi . . . .

Dante quasi si rallegra che questi tristi, che mancarono sulla terra di ogni vita intima, abbiano ora pan per focaccia e vengano colpiti proprio in ciò che unicamente amarono e perseguirono, il proprio comodo e il proprio benessere. Maestro Adamo non si rende conto in nessun modo del peccato commesso: anzi si accorge che ciò che egli ha compiuto è peccato soltanto per la punizione che ne è seguita e perciò, data l'elementarità del suo carattere, egli non può ammettere la propria responsabilità, ma la riversa tutta sugli altri. Gli pare di essere una vittima innocente e l'animo gli si riempie di collera e di desiderio di vendetta non verso chi lo punisce, ma verso chi, secondo lui, è stato causa di quella punizione. Il suo discorso così vivace, così naturale e spontaneo per le imagini tratte direttamente dalla situazione del momento, riesce alquanto comico, perché il dannato si attribuisce una innocenza ed una ingenuità che non ha e di ciò tutti si accorgono, meno lui. Per questo, quando si giunge all'ultima terzina:

« Io son per lor tra sì fatta famiglia:
e' m'indussero a batter li fiorini
che avean tre carati di mondiglia »,

non si può fare a meno di sorridere, ma è un sorriso in certo senso di simpatia e di pietà tanto è obbiettiva la rappresentazione di questo poco fortunato falsificatore di monete, pietà per chi, dopo tutto, non ebbe la forza e l'intelligenza di levarsi più in alto di quello che si levò, per le disgraziate circostanze in cui si svolsero la sua vita, la sua educazione e il suo carattere. A questo punto si apre il contrasto con Sinon greco da Troia, una delle ca-

ratteristiche tenzoni di cui si è parlato, in cui i motti e le ingiurie si avvicendano, si susseguono, si accavallano felici ed espressivi.

Dante è tutto intento ad ascoltarli, Virgilio no e si sdegna col suo discepolo:

> E fa ragion ch'io ti sia sempre al lato,
> se più avvien che fortuna t'accoglia
> dove sien gente in simigliante piato:
>
> ché voler ciò udire è bassa voglia.

È stato notato che, pur facendosi poi riprendere, il poeta ha concesso la sua attenzione a simile scena plebea e questo è segno dell'ampiezza della sua umanità. Ma bisogna anche aggiungere che questo aspetto del mondo e degli uomini è per Dante soltanto una curiosità, un gradino, anzi il primo gradino, di una scala che lo porta più in alto, nel suo vero mondo e le parole di Virgilio che concludono questo episodio sono come un congedo ideale dalla sua musa comica e l'ultimo verso in particolare ci riporta al tono epico e tragico del suo temperamento magnanimo.

Giambattista Salinari

L'ULTIMO THOMAS MANN

(*A proposito del «Felix Krull»*).

Io sono uomo, e piango e rido volentieri....
LESSING, *Philotas*.

La pubblicazione della prima parte definitiva dei *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), destinata purtroppo a rimanere molto probabilmente senza un séguito per la recente scomparsa del suo autore,[1] ha riproposto alla critica il problema dello *Spiel* nell'opera di Thomas Mann: lo *Spiel* come «giuoco», come «illusione», come «inganno», cioè come atteggiamento fondamentale della natura umana portata a bilanciare in tal modo la cruda realtà dell'esistenza biologica e ad affermare la propria libera creatività[2] — e nel medesimo tempo anche come disposizione del poeta di fronte alla materia del proprio poetare. Non è difficile evocare antecedenti e termini di raffronto più o meno legittimi, dallo *Spiel* di Schiller all'*Homo ludens* di Huizinga; ma sta di fatto che Mann, richiamandosi in parte a questa tradizione spirituale, ha poi f o r z a t o l a m a n o sul piano della tecnica narrativa e si è riallacciato, almeno apparentemente, alla letteratura p i c a r e s c a . Il tema del «giuoco», entrato dapprima nella sfera spirituale dello scrittore tedesco come elemento «culturale» e «derivato» capace di simboleggiare determinati atteggiamenti della psiche umana in una società avviata al suo inevitabile tramonto — di contro alla salda, oggettiva coerenza e «serietà» del grande mondo borghese dell'Otto-

---

[1] Sul suo stadio di elaborazione nulla sappiamo, almeno per ora: forse qualcosa ci daranno le carte postume dello scrittore, se verranno pubblicate.

[2] Il progressivo affrancamento dalla bella e quasi incosciente «serenità» del biologico si rispecchia — secondo Mann — anche nella tecnica dell'epos e nella sua evoluzione dall'*Odissea* a *Ulysses* (dove l'«epica indifferenza» di Joyce solo apparentemente richiama la «disposizione oggettiva» di Omero, mentre in realtà è l'estremo grado di disgregazione del soggetto; così egli fa dire al suo Buck Mulligan: «What? Where? I can't remember anything. I remember only ideas and sensations....»; e la Woolf, teorizzando: «A noi, ora spetta di registrare gli atomi mentre cadono sulla coscienza, nell'ordine secondo cui cadono: di tracciare il disegno, per quanto discontinuo e incoerente in apparenza, che ogni vista o accidente incide nella mente» [*Sul romanzo moderno*, in *Occidente*, a. VIII, 1934, p. 25]). La tesi di Mann è precisa: «Il romanzo, in quanto opera d'arte moderna, rappresenta il gradino della «critica» dopo quello della 'poesia'» (*Die Kunst des Romans. Vortrag für Princeton Studenten* [1939], in *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt am Main 1953, p. 399), e rammenta — su altro piano — la schilleriana distinzione fra «ingenuo» e «sentimentale».

cento —, finisce poi per influenzare profondamente la struttura dell'opera in cui esso viene a inserirsi, per sviluppare una volta per tutte, in senso nuovo, la tecnica manniana del racconto.

Il tema del « giuoco », dell'« illusione », del « travestimento » — in quanto primitivo e diretto riferimento simbolico — s'incontra assai presto nella produzione di Mann sotto la forma immediatamente allusiva del teatro, dello « spettacolo ». I rapporti fra la cultura e lo spettacolo sono stati sempre di natura estremamente ambigua: si è visto, in quel « mondo dentro il mondo » con sue proprie leggi e consuetudini, il regno della finzione, dei rapporti loschi ed equivoci, della rilassatezza morale, dove, in sostanza, cessano di avere valore effettivo la « normalità » e la disciplina borghesi. E si è giudicato che i cittadini di quel regno dai falsi e ingannevoli bagliori potessero offrire, a diletto del pubblico, un godimento artistico assai sommario e grossolano: lontano, in ogni modo, dalla pura contemplazione estetica, che richiede raccoglimento e solitudine. Così la cultura « accademica »; mentre, d'altra parte, la scapigliatura e la *bohème* letteraria (a cominciare dai Romantici tedeschi, inventori addirittura del « teatro nel teatro » come esaltazione di quel mondo: i commedianti dell'*Amleto* shakespeariano qui non fanno storia) vi si tuffarono con entusiasmo, come in un bagno di rigenerazione vitale. Ma, nell'un caso e nell'altro, il senso era sempre quello di trovarsi di fronte all'« eccezionale » e all'« irregolare ». (Lo stesso fenomeno si è ripetuto agli inizi del nostro secolo, con le dovute differenze, anche per il cinema. Certo, dal tempo in cui esso apparteneva ai baracconi da fiera e agli spettacoli di trasformisti, e Apollinaire diceva: « Méliès ed io facciamo all'incirca il medesimo mestiere, noi incantiamo la materia volgare », molta acqua è passata sotto i ponti, e siamo giunti alle grandi case di produzione, alle sale moderne e spaziose, alle decine di riviste e periodici specializzati nel discutere i problemi del film, o dell'industria cinematografica, o semplicemente la vita pubblica e privata delle dive. Ma in fondo si tratta più che altro di una vernice, di una facciata dipinta: dietro, rinasce l'antica diffidenza per questo mondo di milioni e di cartapesta, il risentito puntiglio della « norma » borghese contro la vita irregolare di esso, fatta di alti e di bassi, di trionfi e di umiliazioni).

A questa diffidenza non sfuggono, spesso, neppure gli esponenti più qualificati di una intellettualità pur scaltrita e rotta alle « scoperte » del mondo contemporaneo: è il caso, da noi, di un Corrado Alvaro, le cui cronache cinematografiche sul *Mondo* avevano sempre un sapore d'indagine del costume più che del fatto artistico, più il disegno d'una — sempre acuta e sottile — moralità che l'impianto di una rigorosa e robusta analisi critica; ed è anche il caso, forse meno indicativo ma certo assai più vistoso, di un Thomas Mann, per il quale lo spettacolo, nelle sue diverse specificazioni, sembra quasi voglia alludere — per sua simbolica destinazione — al regno dell'ambiguo. A sua volta, però, l'ambiguità di questo regno risiede in ciò: che esso solo per un verso rimanda a una sfera di vita senza più norma e saldezza d'ideali,

mentre per l'altro rivela alcuni fondamentali ed elevati impulsi dello spirito umano.

Per Thomas Mann, in fondo, lo spettacolo è sempre stato qualcosa di periferico, di « eccentrico » rispetto al cardine dei suoi reali interessi: pure, lo ha costantemente accompagnato, anche se — molto spesso — come fonte cui attingere ambienti e atmosfere delle proprie pagine narrative. In ogni caso, esso ha presenziato ai suoi giuochi infantili e poi gli è stato ottimo compagno nei primi anni della esperienza letteraria, come non poteva essere altrimenti nella Germania, anzi nella Monaco a cavallo del secolo.

> Avevo incominciato con drammi puerili che insieme con i miei fratelli minori rappresentavo davanti ai genitori e alle zie,

scrive nel 1929; [3] e più oltre, parlando del periodo studentesco:

> L'avvenimento più importante di quel periodo fu per me la prima rappresentazione tedesca dell'*Anatra selvatica* di Ibsen che l'Associazione [drammatica studentesca] organizzò sotto la direzione di Ernst von Wolzogen e, tra le proteste del pubblico conservatore, costituì un trionfo letterario. Wolzogen stesso faceva la parte del vecchio Ekdal, lo scrittore Hans Olden la parte di Hjalmar e io, con la pelliccia e gli occhiali di Wolzogen, quella del grande commerciante Werle. In successive occasioni l'autore del *Lumpengesindel* dichiarò, probabilmente celiando, di avermi ' scoperto '.[4]

Non è un caso, ed anzi ha una sua particolare importanza, il fatto che Mann abbia voluto conferire alle sue « esperienze » teatrali d'infanzia un valore quasi simbolico. Con gusto tutto goethiano e con precisa intenzione stilizzatrice, evocando le pagine notissime dell'*Urmeister* in cui il protagonista — nel teatrino di marionette, svago preferito della fanciullezza — quasi incontrava il segno del suo futuro destino, egli discorre del teatrino che aveva ricevuto in dono da bimbo:

> Una [delle mie occupazioni] ricordo in particolare, una che anteponevo con passione alla compagnia dei miei coetanei e ai giuochi da loro preferiti, e che ancor oggi, quando conto ormai circa trent'anni, è fonte per me di allegrezza e diletto. Si trattava di un grande e ben attrezzato teatrino di marionette, col quale mi chiudevo tutto solo nella mia camera, a rappresentarvi i più straordinari melodrammi. La camera, posta al secondo piano, ornata alle pareti da due tenebrosi ritratti d'antenati con barbe alla Wallenstein, veniva oscurata, con una sola lampada posta vicino al teatro: poiché l'illuminazione artificiale mi sembrava propizia alla creazione dell'atmosfera. Mi collocavo davanti al boccascena (ero io il direttore d'orchestra) e appoggiavo la mano sinistra su una grande scatola rotonda di cartone, che dell'orchestra formava l'unico strumento visibile.... Fino all'età di tredici o quattordici anni quel giuoco rimase il mio passatempo preferito.[5]

---

[3] *Saggio autobiografico*, in *Romanzo d'un romanzo*, Milano 1952, p. 11.
[4] *Ivi*, p. 14.
[5] *Novelle e racconti*, Milano 1953, pp. 85, 87.

Così nella novella *Bajazzo* (1897); e due decenni più tardi, nelle pagine di *Kinderspiele* (1920), precisava: « Non c'è dubbio che io fossi debitore delle mie ore più belle al nostro teatro di marionette, che aveva già appartenuto al mio fratello maggiore Heinrich e le cui scene erano state arricchite da lui stesso, che avrebbe voluto volentieri diventare pittore, e da molte altre e belle dipinte da me ».[6] Nessun dubbio, quindi, che largamente autobiografico sia anche quel luogo di *Buddenbrooks* in cui Hanno, l'estremo, delicato e sensitivo rampollo della grande famiglia anseatica attende la distribuzione dei doni di Natale:

Come sarebbe stato il suo teatrino di burattini? Grande e largo? Che aspetto avrebbe avuto il sipario? Bisognava praticarvi subito un piccolo buco perché anche nel sipario del teatro civico c'era un pertugio. Chi sa se la nonna o la signora Severini (perché la nonna non poteva pensare a tutto) avevano trovato gli scenari per il *Fidelio*? L'indomani stesso si sarebbe chiuso in qualche stanza per dare una rappresentazione da solo.... E nella sua mente già faceva cantare i personaggi: la musica infatti gli era parsa subito intimamente collegata col teatro.[7]

Da allora Mann non ha mai mancato di tornare, di quando in quando, al teatro: a parte l'esperimento fallito di *Fiorenza* (1904), quasi sempre alla « letteratura drammatica » con i brevi saggi su Wedekind (1914), su Hauptmann (1929 e 1952), su Strindberg (1949); ma anche allo spettacolo, nel discorso pronunciato in occasione dell'apertura dei Festspiele di Heidelberg (1929), e nell'altro, commemorativo, dedicato al grande mago della scena austriaca e tedesca, a Max Reinhardt (1944): e saranno allora, a sedurlo, il « virtuosismo selvaggio » di Ermete Novelli, l'« umanità elegante e dolorosa » di Albert Bassermann, la « nervosa magnanimità » di Josef Kainz, la « profonda femminilità » di Lucie Höflich, la « comicità maligna e capricciosa » di Max Pallenberg.[8] Attori che egli aveva avuto modo di vedere tutti, perché era stato assiduo frequentatore degli spettacoli, non solo di quelli « regolari » della prosa, ma anche di quelli dell'« avanguardia » teatrale, del *cabaret*;[9] e perché, sia pure marginalmente, aveva partecipato alle battaglie che intorno al teatro si combatterono vivacemente, in Germania, fra il 1920 e il '30.[10] Lo scritto più ampio, però, dedicato da Mann al teatro è quel *Versuch über das Theater* che, più che saggio *sul*, si direbbe *contro il* teatro, come lo stesso autore ebbe a confessare rispondendo a una inchiesta della Società letteraria di Bonn (1906):

Ancora una volta ho chiacchierato, parlato direttamente, formulato teorie, messo a nudo radici, mi sono impegnato, esposto, consegnato legato mani e piedi.... Me ne sento turbato e scarsamente consolato dalla coscienza di essermela almeno cavata in

[6] *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, cit., p. 674.
[7] *Buddenbrooks*, p. VIII, cap. 8 (vers. it. di E. Pocar, Milano 1945, pp. 675-676).
[8] *Rede über das Theater zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele*, in *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, cit., p. 342.
[9] Mann frequentò in particolare il monacense « Simplizissimus », di Kathi Kotbus.
[10] Firmò, tra l'altro, un manifesto in favore di Erwin Piscator (cfr. E. PISCATOR, *Das politische Theater*, Berlin 1929, p. 105).

maniere quanto possibile accomodanti e discrete.... Il saggio, come forse si indovina, è *contro* il teatro, o perlomeno contro il predominio artistico, che il teatro troppo volentieri si arroga con la sua smaniosa ricerca di effetti. È scritto con quello scetticismo e quella unilateralità, che sono il risultato della solitudine, ma serba tuttavia la buona volontà di giungere a risultati positivi.[11]

L'accenno al teatrino di marionette, e alla musica connessa, che attraggono e sollecitano con tanta passione la fantasia di Hanno è il primo, apparentemente laterale e « innocuo » elemento che incrina la salda compattezza del mondo borghese di *Buddenbrooks* e annuncia, verso il termine del romanzo con particolare intensità, la futura problematica manniana centrata sui rapporti fra « Bürger » e « Künstler » e la fine della idilliaca epoca posta sotto il segno dell'ovvia coesistenza dei due termini. Ma — e questo c'interessa qui in modo particolare — esso è anche il primo elemento di « rottura » della forma paradigmatica del romanzo, della grande tradizione narrativa francese, scandinava, russa verso una struttura nuova che si affermerà lentamente, per successive accumulazioni di particolari, fino a presentarsi in tutta la sua originalità nel grandioso affresco del *Zauberberg* (1924). In questa nuova fase della produzione di Mann il teatro, lo spettacolo come tali — cioè la « finzione » e il « travestimento » colti nel loro modulo di più plastica evidenza — compaiono solo in determinate circostanze, in situazioni particolarmente critiche e di punta, come sfondo simbolico « caricato » e « colorito » di un destino spesso tragico (si pensi, nel *Felix Krull,* alla visita di padre e figlio nel camerino del cantante d'operetta Müller-Rosé che, deposto il cerone e l'abito luccicante, ci appare in tutta la sua ributtante miseria fisica e spirituale: segreto ammonimento al padrone della fabbrica di vini spumanti — il padre di Krull —, destinato a scontare con una tragica quanto teatrale morte il fittizio splendore della sua esistenza, costruita sull'imbroglio, il ricatto, il *bluff*. Oppure alla drammatica e miserevole fine della sorella del protagonista, che adombra un particolare autobiografico di Mann — la morte, appunto, di una sorella — narrato nel *Lebensabriss*).[12] Resta invece, come costante *sedimentazione strutturale,* l'elemento « giuoco-finzione-travestimento », capace di allargare e trasformare il modulo stesso narrativo di Thomas Mann: l'elemento « teatro-spettacolo », cioè, spoglio di ogni riferimento contingente e occasionale e preso nel suo puro significato di atteggiamento fondamentale, *vitale* della psiche umana.

Si è ora accennato ai *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.* In realtà forse nessun'altra opera critica o narrativa di Mann riesce, come questa, sia pure sottilmente e non con dispiegata immediatezza, a staccare con limpido disegno il cammino da lui percorso fra il 1910 e il 1955: la storia, cioè, di questo processo di « sedimentazione ».[13] Non solo perché nell'arco delle due

[11] Citato da L. Mazzucchetti, *Thomas Mann e il teatro,* in « Rivista di studi teatrali », n. 5 (gennaio-marzo 1953), p. 69.

[12] In *Romanzo d'un romanzo,* cit.

[13] Nelle parti più recenti del *Krull* assistiamo addirittura all'insediamento del « giuoco » nella matrice medesima della narrazione: i virtuosismi di Mann sono pezzi

date si iscrive la genesi lenta e paziente di queste pagine,[14] ma anche perché le successive « fasi di consolidamento » della fluida materia, dall'iniziale torso scarno e vigoroso fino al levigato nitore degli ultimi capitoli, coincidono con altrettante tappe decisive nella carriera dello scrittore (1910-13, inizio della stesura: *Der Tod in Venedig*; 1923, pubblicazione del primo frammento: *Der Zauberberg*; 1937, stesura ampliata: *Joseph in Aegypten*; 1943-47, rinasce l'interesse per il romanzo incompiuto e il desiderio di portarlo a termine: *Joseph der Ernährer* e inoltre la stesura del *Doktor Faustus*); e perché, soprattutto, queste « memorie » sono, dei frutti di quelle tappe decisive, la « critica » (il complemento) autoironica, spesso cordiale e umanissima.

Con il primo frammento — un'ottantina di pagine di una prosa felicissima e robusta, che ricorda certi momenti alti di *Buddenbrooks* e che è senza dubbio fra le sue cose più belle — l'autore descrive in prima persona le vicende del protagonista, dai primi, spensierati anni d'infanzia (la scuola, l'equivoco ambiente familiare), sino alla tragica morte del padre, uccisosi dopo il fallimento della sua fabbrica di vini spumanti: tutto questo sullo sfondo di un indovinatissimo paesaggio renano, che torneremo ad incontrare nella recente novella *Die Betrogene*. Si tratta, in sostanza, delle premesse psicologiche e sociali della futura vita dello spregiudicato cavaliere d'industria, cui nessuna esperienza neppure quella del carcere, verrà risparmiata: premesse psicologiche in quanto il fanciullo, fin dai tempi della scuola, rivela preoccupanti attitudini alla simulazione e alla menzogna, accompagnate da eccezionali doti mimetiche e trasformistiche quasi da illusionista (il tema del « teatro » non come « finzione della vita », ma — appunto — come « modo di vita »! — un tema, che ritorna un po' sempre in Mann: da *Mario und der Zauberer* a *Joseph in Aegypten*) — e premesse sociali, in quanto egli nasce già con il segno del destino, in una famiglia di commercianti, dove la fortuna del padre è dovuta in gran parte a truffa e speculazione, mentre la madre e la sorella non sono avare con nessuno delle loro grazie (e qui ci sarebbe da stabilire, forse, qualche utile raffronto con certe situazioni nell'*Untertan* di Heinrich Mann, che è proprio di quegli anni). Attraverso alcuni rapidi, ma efficacissimi tocchi — un festino in famiglia, uno spettacolo teatrale in cui si esibisce il noto cantante d'operetta Müller-Rosé — Thomas Mann c'introduce di colpo in un mondo ambiguo ed equivoco. Ma non siamo, allora, di fronte al drammatico e quasi spietato capovolgimento dell'ambiente descritto in quella « commedia in forma di romanzo » che è *Königliche Hoheit*,[15] dove il denaro non è fonte di corruzione ma riesce ancora ad essere vinto dal sentimento degli uomini, e rappresenta simbolicamente — nella figura

di bravura sovente fine a se stessi, vergati con il compiacimento di chi domina da sovrano la propria materia ma finisce per restare irretito — in un certo senso — nelle maglie dello strumento linguistico, del proprio giuoco verbale. Da questo punto di vista il romanzo rappresenta l'esito estremo della tecnica narrativa manniana.

[14] Sul « romanzo del romanzo » cfr. il mio articolo *Manierismo dell'ultimo Mann*, in « Società », a. XI (1955), n. 2, pp. 379-382.

[15] Terminato di scrivere appena prima dell'inizio del *Krull* (cfr. *Romanzo d'un romanzo*, cit., p. 36).

di Imma, la figlia del miliardario americano — il momento positivo d'una esigenza « democratica » che spezza le convenzioni di un mondo « ufficiale » e aristocratico — il giovane monarca che finisce con lo sposarla? Non siamo di fronte al drammatico e quasi spietato capovolgimento — andando a cercare un termine di raffronto ancora più lontano — di un mondo dal quale, agli orecchi di Tonio Kröger, « saliva sommesso e cullante il dolce, triviale ritmo a tre tempi della vita »? Ma *Krull*, in questo suo iniziale frammento interrotto una prima volta quando lo scrittore pose mano alla lunga novella *Der Tod in Venedig,* è anche una critica anticipata alla morbosa e mortale vicenda di Gustavo Aschenbach e del giovane Tadzio, nel caldo e nei miasmi soffocanti della laguna: qui, in uno stile che riassume e condensa ammirevolmente tutte le esperienze ideologiche e stilistiche del decadentismo europeo, Mann *simboleggia* il dissidio fra realtà e aspirazioni, fra arte e « vita normale » nel declinante mondo borghese; là, questo stesso dissidio — in fondo —, l'isolamento che ne consegue, e la necessità di superarlo in qualche modo per sopravvivere, per non morire, per non *lasciarsi morire* appunto — come Gustavo Aschenbach —, Mann lo *descrive*, lo narra in prima persona, in un dettato crudo e netto. È il racconto della « formazione », della « educazione » di un personaggio, un « Bildungsroman », come lo chiamano i Tedeschi: e spontaneo doveva venire, ai lettori del lontano 1924, il paragone con quel grande « Bildungsroman » che è la *Montagna incantata,* anch'esso — seppure in modi diversi — educazione alla vita attraverso l'esperienza della morte; paragone, naturalmente, che doveva sottolineare, almeno in certi tratti, il carattere critico del *Krull,* con la sua spietata analisi del « mondo di qua », del « mondo di sotto », della sua spesso misera realtà, nei confronti del « mondo di lassù », nel sanatorio alpino di Davos, sospeso come tra cielo e terra.

Ma i *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* offrono anche non pochi punti di contatto con la tetralogia biblica, soprattutto nell'analogia fra i due protagonisti, Krull e Giuseppe: entrambi sono contrassegnati da caratteristiche filibustieresche, che nel romanzo recente aumentano a mano a mano che si procede nella narrazione, affidata a un secondo libro che ci porta fino al momento in cui Krull viene esonerato dal servizio militare e inizia la sua nuova vita in un grande albergo parigino, come *lift-boy*, e — successivamente — alla sua sostituzione a un rampollo di nobile famiglia, al posto del vero marchese Venosta, che vuol godersi in pace, senza destare preoccupazioni nei genitori, la vicinanza della sua amica, un'attricetta di varietà. *Joseph und seine Brüder,* il grande affresco biblico col quale Thomas Mann discende nel profondo pozzo del passato per attingervi l'origine simbolica ed emblematica dell'uomo, la sua radice spirituale — attraverso una « umanizzazione del biologico » che era anche una decisa battaglia contro le teorie irrazionalistiche, del « numinoso », metafisiche insomma, formulate in quegli anni dalla scuola mitologica tedesca — viene completato e « corretto » dal *Felix Krull,* dove, nella « conversazione paleontologica »

fra Krull e il professor Kuckuck, nel wagon-restaurant del treno che li porta da Parigi a Lisbona, l'autore discende invece nel pozzo del passato biologico dell'uomo, nel pozzo delle epoche primordiali non della vita « civile », ma di quella meramente vegetale e animale.[16]

Infine, proprio qui, in questa « iniziazione culturale » del protagonista, nel suo sapore parodistico (che rammenta, nell'ingenua baldanza del « discepolo », certe analoghe reazioni di Hans Castorp, nel *Zauberberg*, ai discorsi di Naphta o di Settembrini), c'è la contropartita satirica alla iniziazione ben altrimenti profonda e cosciente di Adrian Leverkühn, la contropartita satirica al gran dialogo del musicista con il Demonio (nel *Doktor Faustus*), che qui assume le più amabili e urbane spoglie di un gentile e compiacente professore di paleontologia. Quello che là è tragedia e drammatica allusione diviene qui — nella più libera struttura del romanzo « picaresco » — elemento umoristico,[17] anche se di un umorismo che — come sempre in Mann — è legato dialetticamente al suo opposto.

Nei *Bekenntnisse*, dunque, in questa « commedia umana » alla quale Thomas Mann ha lavorato, a periodi diversi, per più di quarant'anni, converge la molteplice e ricca esperienza — sociale, politica, culturale — del grande scrittore tedesco, dalla primitiva professione di fede conservatrice e aristocratica, alla successiva adesione al regime repubblicano, sino alla sua lotta decisa contro il fascismo, per la democrazia: e, abbiamo detto, vi converge e vi si riassume in quanto momento glorificatore — sia pure con arte consumata e coscientissima — della vita, anzi direi della vitalità, e dell'immediatezza: della vitalità, non nel senso che a questo concetto hanno dato i mitografi dell'irrazionalismo e i teorici della razza, ma in un senso più sano ed umano, quasi che Mann si sia ricordato delle parole che Lessing, un autore da lui amorevolmente studiato e al quale dedicò nel 1929 un mirabile discorso, mette in bocca al suo Philotas: « Io sono uomo, e piango e rido volentieri ». Recentemente, celebrando a Weimar il 150° anniversario della morte di Federico Schiller, egli ha detto: « Con la celebrazione della sua sepoltura e resurrezione, entri in noi qualcosa della sua volontà, tenera e violenta: la sua aspirazione al bello, al vero e al buono, al decoro, alla libertà interiore, all'arte, all'amore, alla pace, al rispetto dell'uomo verso se stesso, che solo può salvarci ». La sua ultima opera, di cui non vedremo purtroppo il compimento, è appunto la celebrazione — entro i moduli caratteristici di Thomas Mann, e dunque attraverso il diaframma, spesso, di un umorismo qui cordiale e umanissimo — di questa aspirazione alla vita e alla sua creatività.

PAOLO CHIARINI

---

[16] Su questo punto cfr. F. STRICH, *Tief ist der Brunnen der Vergangenheit*, in « Neue Zürcher Zeitung », 4 giugno 1955, p. 21.

[17] Tuttavia, proprio quella « conversazione paleontologica » è soprattutto un pezzo di bravura e non regge il confronto con gli inserti eruditi del *Zauberberg* o del *Doktor Faustus*, forniti di altro mordente e di altra drammaticità. Cfr. in proposito R. FAESI, *Grenzen und Gipfel in Thomas Manns Welt*, in « Die Neue Rundschau », a. LXVI (1955), n. 3, p. 378.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

ROSSO DI SAN SECONDO

Che Rosso di San Secondo sia scrittore particolarmente recalcitrante agli schemi di una rigida determinazione è verità evidente a chiunque imprenda un esame scrupoloso della sua vastissima opera poetica. « Sconcertante » lo ha detto uno dei suoi più recenti esegeti Carlo di Stefano; ed è definizione calzante, se la si interpreti, come in parte fa il di Stefano, non quale affermazione di una ermetica eterodossia stilistica dell'artista, rimbaudianamente inteso a sconvolgere e frantumare gli schemi delle poetiche acquisite, per creare nuovi iconoclastici rapporti e contrasti (ché anzi non vi è, in questo, letterato, più di Rosso, sensibile all'autorità della tradizione, quando non indifferente addirittura al problema stesso; dal che qualcuno sentì infatti il bisogno di difenderlo); bensì come constatazione della conturbante comparsa, nelle sue composizioni liriche, narrative o drammatiche di motivi antitetici, con uguale efficacia estrinsecati, nonché del brusco e continuo alternarsi in esse di zone grigie e luminose, sorde ed armoniose, poeticamente ricche e cedenti ai facili ritmi di un accomodante mestiere.

È stata, in gran parte, una tale apparente incongruenza a disamorare da lui certa critica, specie letteraria, di cui in verità Rosso non ha avuto molto da lodarsi; né d'altra parte ci sembra che i suoi primi zelatori (alcuni dei quali non hanno potuto seguire che i primi passi del suo cammino avventuroso) fossero i meglio adatti ad apprezzare le dissonanze di un drammaturgo insofferente di ogni precetto morale o di gusto, intenti com'erano ad apprezzare la raffinatezza delle sue prose liriche e l'eleganza dei suoi schematici personaggi teatrali. Tilgher o Boine, Gobetti od Ambrosini (quest'ultimo diede poi alla propria delusione aspetti clamorosi) non erano certo tali, non per scarsa capacità intellettuale, bensì per radicati pregiudizi estetici, da valutare rettamente il livello di drammi come *Canicola* o *Febbre,* l'importanza di racconti come *La donna che può capire, capisca,* i motivi di cadute come *Ignazio Trappa, maestro di cuoio e di suolame.*

Quanto alla critica teatrale del tempo, le è mancata spesso (probabilmente senza sua colpa), la necessaria ponderazione, la preparazione intellettuale indispensabile ad approfondire l'indagine, senza contare che nei suoi giudizi giuoca sempre il fattore determinante di una interpretazione scenica per lo più inadeguata. In una sua prosa teorica alquanto contorta e fumosa lo scrittore cercò delineare le caratteristiche morali ed intellettuali d'una sua

« interprete ideale », poiché d'una simile egli dovette (malgrado l'encomiastica dedica alla Melato di *La bella addormentata*) sentir spesso la mancanza, dato il particolare rilievo concesso alle figure femminili, nella sua opera narrativa e drammatica; ma anche complessivamente (e conviene considerare, come buona parte della sua carriera di drammaturgo si sia svolta in un epoca di transizione, per la scena italiana) difettò quasi sempre al suo teatro l'estrinsecazione scenica di quelle atmosfere ora torbide, ora serene, che egli creò, sicché è comprensibile come, per un malinteso desiderio di realizzazioni adeguate, egli s'inducesse talvolta a scrivere drammi *ad personam,* quali si possono considerare *La signora Falkenstein, Fra vestiti che ballano* e *L'avventura terrestre.*

Converrà quindi, a chi vorrà giudicare l'opera di Rosso, liberarsi dai pregiudizi letterari, non lasciarsi deviare da apparentemente enormi stonature, da gigantesche violazioni di quello che si usa definire come « buon gusto », equilibrio e misura poetica, sostituire una propria ideale interpretazione scenica a quella reale, la cui eco ci è rimasta nella memoria e soprattutto aver letta e analizzata *l'intera* opera di Rosso sovrabbondante, pletorica, disperdentesi in mille rivoletti di, talvolta, puramente meccanica attività.

* * *

Rosso di San Secondo nasce all'arte in un clima precipuamente letterario e, per certi riguardi, « calligrafico ». Collaboratore di « Lyrica », la rivista in cui firmarono Onofri e Baldini, nutrito (come bene osservò Gobetti) di scrittori esotici prevalentemente antirealistici, come il Wedekind, l'Andreev e quel grande assimilatore di molte correnti letterarie straniere che fu d'Annunzio (nella scia del quale fu composta la sua prima « tragedia », scritta a vent'anni, *La sirena ricanta,* 1911), reagisce a tali sovrastrutture artificiose, con la genuinità di un temperamento, la cui naturalezza regionale si manifesta (sia pure traverso lo schema di un modello) nei bozzetti drammatici *L'occhio chiuso* (1911); ove trasfigurazioni spiritualistiche ibseniane e buttiane non cancellano del tutto l'assimilazione verghiana e in cui un futurista di buona volontà volle individuare il preannunzio del sintetismo marinettiano.

L'ardore della natura isolana e insieme la sete di atmosfere nordiche, fisicamente e moralmente pacificanti, che in lui si identificano con un intimo contrasto tra l'irrazionalità degli istinti e l'equilibrio della ragione, come fra le torbide bufere dei sensi e la rarefatta calma dello spirito, elementi primigenii della sua personalità, si cristallizzano ciò non di meno in forme letterarie fra lucidamente umanistiche ed elaboratamente decadenti nelle sue prime opere liriche e narrative *Elegie a Maryke* (1914), *Ponentino* (1916) *La fuga* (1917; la quale ultima, mista di elementi ironicamente franciani e tumultuosamente romantici), assumono veste teorica in una prefazione

del Pirandello a *La fuga* e prendono poi gradatamente tanta coscienza di sé, da sistemarsi in una sorta di precettistica negli scarsi e non felici scritti didascalici di Rosso (vedi ad esempio *Teatro mediterraneo, Pensieri sulla tragedia* del 1931), atteggiamento questo assolutamente antitetico alla vera poesia tutta istintiva, spesso, si direbbe, inconscia e sonnambolica del Nostro. E vi si va notando anche un'altra caratteristica di particolare importanza, perché inseparabile da quelle che sono le sue migliori doti positive; una pericolosa facondia, una torrenziale facilità di scrittura, una inesauribile germinazione di immagini, di epiteti, di schemi descrittivi e rappresentativi, che gli fioriscono sotto la penna con sì barocca sovrabbondanza da sommergere le sue facoltà sceverative e da indurlo più di una volta (evidentemente col concorso di preoccupazioni extra-artistiche) a licenziare opere (come la serie di romanzetti, composti fra il '42 e il '43) difficilmente ammissibili e spiegabili, specie se contrapposti ad altri di anni precedenti e da produrre spesso, in una sola pagina, quegli squilibrii, che tanto contribuiscono alla difficoltà di valutare la sua figura artistica.[1]

Ciò non di meno il vero debutto di Rosso alla ribalta della notorietà teatrale (tanto meglio di quella letteraria atta a mettere lo scrittore a contatto con la vera curiosità del pubblico) avviene proprio nel segno della personalità pirandelliana, che, se non gli impone preoccupazioni strettamente stilistiche, le quali neppure Pirandello aveva, lo costringe d'altra parte a soffocare e limitare quel lutulento flutto espressivo, quella immediata manifestazione di sentimenti e sensazioni, che è una delle sue caratteristiche più felici.

Pirandello ha un bell'ammonire con una chiaroveggenza innegabile, ma niente affatto ardua, come Rosso si differenzi da lui, sia cioè « *un esasperato.... un passionale, impetuoso e sanguigno* »; egli non può, d'altra parte negare, che il giovane scrittore è senza dubbio « *pieno di* [lui] »,[2] fino a seguire le indicazioni del Maestro e a trarre da un racconto del volume *Ponentino* (non più felice, né più teatrale, in fondo, di tanti altri) lo spunto per il primo atto della sua commedia più nota,[3] quella cui il suo nome resterà incatenato, *Marionette, che passione!* (1918). Silvio d'Amico, accogliendo questa commedia nel gruppo dei « grotteschi », in un vecchio libro e ripetendo più tardi tale classificazione [4] non ha, in sostanza, avuto torto. Rosso, sacrificando quella che sarà poi, nelle opere cardinali, la sua torbida, schiumosa e incandescente scrittura (per derivare un epiteto dal Palmieri, cronista drammatico talvolta generico, ma talaltra puntuale), mortifica i propri impeti nelle lucide, dialettiche forme pirandelliane (molto più avverti-

---

[1] Di questa pecca recano traccie non solo i deteriori romanzetti ricordati ma già una narrazione particolarmente impegnativa di quel periodo *La morsa* (1918), ove si tenta, con resultati non felici, la vera narrazione psicologica e sociale.

[2] Lettera di Pirandello a V. Talli (S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli* (Treves, 1931; pp. 161-162).

[3] Vedi F. Nardelli, *Pirandello, l'uomo segreto* (Mondadori, 1932, p. 173).

[4] Vedi S. d'Amico, *Il teatro dei fantocci* (Vallecchi, 1920, pp. 122 e sg.); *Il teatro italiano del '900* (Treves, 1937, pp. 141 e sg.).

bili di quanto non creda il Ruberti), fa cioè in anticipo ciò che, dopo la comparsa di *Marionette,* gli consiglierà d'Amico e in epoca posteriore il Romagnoli, a lui particolarmente benevolo, *mettere ordine in sé stesso*; consiglio che Rosso ha più tardi anche troppo seguito, imbrigliando il suo estro negli schemi del dramma borghese, didascalico e politico-sociale.

Perciò *Marionette, che passione!* non merita tutta la fortuna toccatale in Italia e all'estero. I dubbi espressi da Talli sulla sua forse più intenzionale che effettiva efficacia scenica [5] rivelano in costui una capacità critica istintiva, ma finissima e i contenuti ideologici, che qui al contrasto insanabile fra opposti poli psicologici e morali aggiungono la certezza di una obliata patria celeste, da cui l'uomo, irrequieto vagabondo è, in terra, esiliato e l'immagine di una individualità umana burattinescamente passiva, preda della tarantola delle passioni (poi particolarmente accentuata in *Lazzarina fra i coltelli* (1923) e sin dal titolo, in *La danza su di un piede* (1922), nonché in un racconto, *La tarantola del mio primo amore* (1929) del volume *C'era il diavolo, o non c'era il diavolo*) rimangono, in fondo, esterni, parte affidati all'eloquenza soggettiva del prologo, parte a quella falsamente oggettiva del personaggio.

E anch'essa impacciata da impegni programmatici, che fra poco saranno convenientemente sistemati dal Tilgher, è *La bella addormentata* (1919), ove, forse guidata da un involontario suggerimento pirandelliano, riguardante *Marionette* (« *un atto grigio, lavato di pioggia; un atto di raso azzurro, insaponato di cipria; un atto bianco e nero.... Io vedo il lavoro così* »),[6] l'intenzione simbolica, esplicitamente manifestata nella tirata del Nero esageratamente celebre (« *Tutta la vita è un'avventura colorata....* » ecc.) si risolve in piacevole pittura decorativa, tanto da destare il malumore del citato Gobetti, uno dei primi e più intelligenti giudici del Nostro; né suono più limpido rendono in quegli anni *Il fiore necessario* (1919), un breve atto comparso sulle scene solo nel 1925 e *Per far l'alba* (1919), tragedia essa pure in un atto, tesa, insistita, ma, in definitiva solo intenzionale ricerca di una personalità.

* * *

Sono anche di quest'epoca le prove narrative di *Io commemoro Loletta* (1919), *La mia esistenza d'acquario* (1919), *Le donne senza amore* (1920), *Palamede, Remigia ed io* (1920), romanzi e novelle, preoccupante congerie degli spunti più eterogenei, in cui il Rosso, trascinato e talvolta tradito da alcune fra le sue caratteristiche artistiche basilari, ricchezza e facilità immaginativa, irresistibile impulso da *Sturm und Drang* preromantico, incapacità e quasi repulsione a regolare e plasmare l'incandescente materia prima, nonché da una sensualità rimasta talvolta allo stato fisiologico (si ve-

[5] Lopez, *Op. cit.*, pp. 146-147.
[6] Id., p. 148.

dano certe « confessioni » evidentemente autobiografiche, in *Palamede, Remigia ed io*), alterna composizioni deteriori (vedi *Una pistolettata fra le sopracciglia, Tutta una romanticheria culinaria*, in *Palamede, Remigia ed io*) con acutissime e spietate analisi individuali, brani di rappresentazione melodrammatica di fenomeni sociali, con sorprendenti creazioni di *Weibsteufel,* ben lontani dai pretesi modelli intellettualistici alla Wedekind, o alla Schoenherr, opache scritture, ove s'incontrano riflessi di Da Verona, D'Annunzio e perfino Brocchi (sorprendenti in un artista, che, anni prima, il Gobetti aveva giudicato inteso a « finezze d'esecuzione »), con estrinsecazioni di conflitti fra spirito e senso, tracciate senza cure stilistiche, ma con una convinzione travolgente.

A questo periodo di avida presa di possesso dei terreni più diversi risalgono anche due opere drammatiche, una delle quali è un tentativo non felice d'interpretazione comica (non satirica né umoristica) della vita, il « notturno scherzoso » *Primavera* (1920), tratto anch'esso da una novella,[7] ove la prevista trasfigurazione lirica resta enunciazione e l'elemento puramente farsesco (come giustamente osservò a suo tempo il Simoni) ha la natura greve d'una imitazione di vaudeville parigino; l'altra una debole ricapitolazione di motivi d'annunziani e maeterlinckiani, *L'ospite desiderato* (1921), incomprensibilmente esaltata da un critico recente, il Curato e per la quale la sordità di un Marco Praga dinanzi a qualsiasi interpretazione poetica soggettiva, è ampiamente giustificata, non in base alle accuse di irrazionalità, bensì per lo sfaldarsi di un nucleo espressivo iniziale, nel quale il dialogo arcaicheggiante, ma niente affatto esteticheggiante, anzi gustosamente rilevato da pittoreschi tocchi di familiarità (vedi scena fra Adalgisa e Melina) induceva a prevedere tutt'altro svolgimento.

Nelle due opere narrative dell'anno seguente (*Ho sognato il vero Dio,* novelle (1922), fra le quali la prima e più estesa dà forma di meditazione fantastica a una dolorosa esperienza giovanile, non inutile certo a comprendere la psiche di Rosso, e un romanzo *Il minuetto dell'anima nostra* (1922), troviamo un nuovo documento più psichico che artistico delle due anime, che (a dirla faustianamente) si agitano nello scrittore, quella anarchicamente tumultuosa, che, da una brama tutta fisica di sensazioni, si eleva a una ribellione puramente spirituale, contro i vincoli della ragione, un elogio di quella follia poetica, di cui un lampo ambiguo traluce fin dagli inizi nella personalità di Rosso (si veda la chiusa del *Preludio* a *Marionette,* allorché egli, con amara e ironica soddisfazione, constata come il borghese colletto freni « *le irrequiete corde della.... nuca, le quali vorrebbero.... comunicare al.... capo non so che ambigui moti burattineschi, che indignerebbero il rispettabile pubblico* »); e l'altra, facile ai cedimenti, ai crolli fisici e morali, durante i quali si aspira a rientrare nei ranghi della consuetudine sociale etica e letteraria, nei facili binari dell'esistenza livellata, ove l'in-

[7] *Un'imprudenza di Palmina,* nel volume *Palamede, Remigia ed io.*

controllata passionalità diviene modesto « gallismo » e l'aspirazione a una superiore serenità, creazione di un mondo aridamente conformista (vedi la novella *Gesualdo Sberla,* anticipazione *in nuce* del posteriore romanzo *Ignazio Trappa, mastro di cuoio e di suolame*).

* * *

Di tali conflitti si ha infine realizzazione artistica e specificamente drammatica, avvenuta si può dire senza residui, in *La danza su di un piede,* che è anch'essa del 1922, l'anno in cui (significativo particolare) nascono le novelle e il romanzo sopra ricordati e tanto sensibilmente inferiori. È la prima creazione compatta, conchiusa, ricca veramente di poesia, del Rosso e stupisce come un Simoni, un Romagnoli, un d'Amico non ne abbiano colta l'eminente qualità, mentre tanto più lodevole lo spesso bistrattato Ruberti, per averle dato rilievo, insieme ad un'altra fra le migliori opere del Nostro *Il delirio dell'oste Bassà. La danza su di un piede,* sebbene ormai libera da influenze pirandelliane, o di qualsiasi altra origine, cioè avendo vissute ed eliminate tutte queste esperienze, pure immedesimandosene gli elementi più consoni alla propria natura, rivela in Rosso una insolita armonia, un equilibrio, una eleganza, spontanee però e scevre di costruzione preconcetta, risultato felice di una felice disposizione morale e intellettuale. La quale, pur rivestendo tutti i personaggi di un'unica luce, animandoli soggettivamente di un'unica morbosa vitalità, li distingue ciò non di meno e caratterizza, con tratti rapidi e sintetici, mostrando una cura, sia pur relativa, della loro psicologia autonoma, anch'essa rarissima nel Nostro.

Dalle due raffigurazioni dell'amore-passione, Paolo ed Elena, al mite Alessio, al silenzioso amante Lodovico, alla intellettualistica vergine, Ester, Rosso sfuma il colore fondamentale del suo dramma, creando una serie di espressive gradazioni, in cui la sua sfrenata energia ha trovato (per una volta, e non troverà più così) il proprio *ubi consistam* estetico. Nel vivace quadro, schizzato con gran gusto, di un *cabaret* avvenirista dell'immediato dopoguerra (probabilmente gli *Indipendenti* di Bragaglia; si veda anche la analogia dei nomi Capero e Depero), lievemente satirico, ma non senza una commossa partecipazione ai tormenti dei suoi artisti (si veda il finale del I atto), nella dolorosa e violenta scena fra Paolo ed Elena, nel mordente ed aspro episodio analogico sugli amori umani e bestiali (atto II), nel disperato tentativo dei due amanti di redimersi dalla carne, nell'affocarsi della situazione drammatica acutamente sintetizzata dall'arrivo di Rapidi con le sue ballerine, per la danza del fuoco, nella sconfitta di Ester, distrutta, sebbene immune, dall'incendio amoroso, gli ideali estetici del poeta (cioè la creazione di un'atmosfera drammatica di scattante irresistibile energia) si identificano coi suoi tormenti psicologici, senza pedanterie estranee al suo carattere e insieme con evidente genialità rappresentativa. È strano che un

tal dramma (pur rappresentato, a quanto ricordiamo, non male dalla Gramatica e da Pilotto) non abbia esercitato sulla critica e più sul pubblico (poiché l'arte di Rosso tende a toccare i primigenii istinti dell'uomo) una efficacia assai maggiore.

* * *

Ma l'autonomia sembra ancora asservirsi alla suggestione concettuale pirandelliana (di vita e forma) e ibseniana (si veda la soluzione conformista, liberamente scelta, adottata nel finale da Gabriella; e la funzione simbolica assunta da tutti i personaggi), nonché a un'espressione paludatamente accademica, salvo che nella figura di Brunetto tipicamente rossiana (sicché il dramma appare curiosamente il conflitto fra due stili teatrali, a tutto vantaggio del secondo), in *La roccia e i monumenti* (1923) giustamente affidata alla « canora » Maria Melato; nonché in un'opera di due anni dopo, la discussa e osteggiata *Una cosa di carne* (1924). A proposito della quale può essere interessante scorrere il *Preludio* alla commedia, ove si nota un episodio di sovversivismo politico-intellettuale, raro nel R.; inoltre un labile schema pseudo-ideologico (l'uomo, intelletto insieme e senso, che, per soddisfare la parte bestiale di sé, cerca una donna tutta senso, priva di quella luce spirituale, la quale ostacolerebbe lo sfogo dei suoi istinti) inaridisce e spersonalizza la vitalità morbosa e torbida, ma violenta dei migliori personaggi rossiani (e ne abbiamo avuto, circa in quel tempo, un esempio, nelle pagine spesso abborracciate, ma potenti e di ampio disegno del romanzo *La donna, che può capire, capisca* (1923), ove l'assillante tormento dei sensi, l'anelito alla vita del puro spirito, prende addirittura, e non felicemente, l'ampiezza di una tesi polemica), senza sostituirvi il grottesco e calcato realismo dei personaggi pirandelliani. Più genuine, pur nel loro frequente squilibrio, anzi forse appunto per questo, *Amara* (1923) (malgrado le accuse di eccessivo problematismo del Romagnoli e di scarsa vitalità atmosferica del Tilgher), nelle sue caratteristicamente brusche alternative di linguaggi eterogenei (da un sentimentalismo dolciastro ed oleografico, si passa nell'atto III, specie nelle scene 2, 3 e 4, senza stacco, a una essenzialità e stringatezza così persuasive, da redimere e giustificare sul terreno poetico, situazioni di natura patologica e quindi artisticamente poco interessanti); e *Lazzarina fra i coltelli* (1923), in cui un ricordo del clima coloristico e stilizzatamente rusticano di *La bella addormentata* torna con meno sorvegliata omogeneità (giusta una osservazione di Carlo di Stefano sui suoi dislivelli espressivi, violenti quali altrove mai), ma con una libertà ironica e fiabesca, negli episodi meglio realizzati (si veda la scena finale del II atto fra Lazzarina ed Epifanio, esemplificazione forse ideologicamente semplicistica, ma poeticamente eloquente rispettivamente dell'istinto e del raziocinio) ove si manifesta una depurazione dell'arte di Rosso, dai detriti che altrove la ingombrano e che aggiunge un motivo aereamente fantastico

e grottesco ai molti e tutti validi che s'intersecano nella facoltà espressiva del Nostro.

Se certe parlanti caratteristiche non ingenerassero in noi il sospetto di trovarci davanti a un componimento di occasione, a un cortigianesco madrigale, a un atto di garbato ossequio verso l'attrice di origine straniera, oggi a buon dritto italianizzata e d'allora in poi interprete quasi costante delle successive opere drammatiche del Nostro,[8] potremmo annoverare, nella varia congerie di questi temi, anche quello teneramente « elegiaco » (Romagnoli) tanto da raggiungere e superare i confini della lezie arcadicheggiante, manifestantesi nell'idillio di *L'avventura terrestre* (1924), ove, fin dal titolo è ripreso, in altro tono, con più ottimistica serenità, il tema del contrasto fra i figli del Sud e quelli del Nord, conciliati dalla sorte d'essere entrambi in terra, alla ricerca d'una patria perduta, di cui l'amore solo può qui costituire un pallido riflesso. Ma nessuna esigenza ideologicamente e artisticamente ammissibile (se non forse l'irrequieta ricerca di « soggetti » nuovi, il bisogno tutto etico di tentare nuove esperienze, fino a quelle tecnica e artigiana) può spiegare la composizione di *La scala* (1925; con grande meraviglia della critica, riesumata poco fa a Venezia), ove motivi tipicamente melodrammatici servono da schema a un primo atto corale abilmente congegnato e ad altri due di puro mestiere sardouiano e che può avere qualche interesse solo per l'enunciazione di un tema, che, muovendo dal frenetico desiderio di vita fisica di certe creature rossiane, ne fa un'arma del disperato tentativo di affrontare l'ostacolo della morte, per perseguire « al di là » le sensazioni di questo loro mondo, cui non vogliono rinunciare. Tema il quale avrà poi il suo completo sviluppo in *Lo spirito della morte*, ma già in *Il delirio dell'oste Bassà* (1925), che insieme a *Canicola* (1925) segna uno dei periodi più felici del Nostro, si delinea chiaramente.

Queste due ultime opere hanno la rara caratteristica di una estrinsecazione pressoché completa della visione poetica, avvenuta nel primo impeto di un *raptus* irrazionale, privo di elaborazione cosciente e vaglio autocritico. A chi bene esamini la natura artistica di *Il delirio dell'oste Bassà* appariranno evidenti alcune sue caratteristiche determinatrici assai significative: la esattissima immedesimazione del contrasto concettuale fra senso e spirito, nell'espressione drammatica; la trasformazione di ogni sovrabbondanza e gonfiezza, intese come oziose esibizioni di bravure formali, in una turgidità, indizio di straricca energia realizzativa; la presenza di un reale « clima tragico », non sminuito ma rilevato da tratti grotteschi. Nel leggerlo e ascoltarlo si dimenticano volentieri la debolezza dell'inizio e il breve vuoto causato da un intermezzo didascalico, sul prediletto tema del contrasto fra spirito e corpo, per seguire, vincolati da una morbosa attrat-

[8] Altre due opere possono essere tacciate di una simile deficienza; le deteriori *Fra vestiti che ballano* (1925) e *La signora Falkenstein* (1929), gravate inoltre da una preponderante aspirazione alla interpretazione socialmente e politicamente contingente, quanto mai vana in Rosso.

tiva, lo svolgersi della vicenda, che culmina nella frenetica scena fra Bassà e Anita all'atto II e si distende, durante il III, nell'orgiastico tumulto del banchetto funebre.

Al suo confronto *Canicola,* definita felicemente dall'autore « acquaforte », è un'opera concettualmente più limitata, ma di pregnanza forse maggiore. Non v'è, crediamo nel teatro italiano, disegno scenico di così violento e insieme *istintivamente* calcolato carattere, illuminante le più primitive zone della psiche umana, senza nulla perdere della sua linea stilistica, in grazia della precisione e dell'alta dignità del suo tocco (e per l'ennesima volta pensiamo con stupore alla mano spesso pesante e artificiosa, che ha scritto le scene di *Primavera, Tra vestiti che ballano, Per far l'alba* e alcune parti dei romanzi). Sottratti a qualsiasi realistica contingenza (si noti il particolare significativo di quel canto *notturno* di cicale, usato come complemento fantastico alla calura estiva) i due personaggi maschili vivono nell'orbita tempestosa della donna, il più tipico (ma senza alcuna astrazione simbolica) demone femminile creato da Rosso, meno ideologicamente ambizioso, ma più artisticamente vivo delle protagoniste di *Febbre, Amara, Lazzarina fra i coltelli,* della Remigia della novella omonima, di Adalgisa di *L'ospite desiderato* e soprattutto di alcuni personaggi narrati, come Lucilla di *La festa delle rose,* o Martina, di *Le donne senza amore.* Rappresentazione esemplare della umanità ossessa e irrazionale, di cui Rosso sente di fare, o di aver fatto parte, mossa da oscuri pungoli, dimentica completamente, dietro il velo delle passioni, di cui è la marionettistica preda, di quella patria celeste, che il poeta ricorda e vorrebbe, con molteplici mezzi, non tutti validi riconquistare.

Non una evasione verso la patria celeste, ma un abbandono di ogni alta aspirazione ideale, sia etica che artistica, un acconciarsi agli schemi di facili ironie, segna la comparsa, sotto la mano di Rosso, di figurette fra il satirico e il caricaturale, di un pirandellismo e panzinismo deteriore, fra le quali emerge quella di Giovanni Arce, nata in uno dei momenti di maggior stanchezza del Nostro, in una commediola *Le esperienze di Giovanni Arce, filosofo* (1926), ove, riprendendo lo spirito di alcune novellette, raccolte anni prima nel volume *Le frange della nostalgia* (1924), come *Le donne e il filosofo* e *L'anca intellettuale della signora Cucù,* intorno a uno schema ideologico (vittoria di Arce, razionalità pura, su Luisella, puro istinto) trattato con accomodante superficialità, si svolge una vicenda vaudevillesca, da cui la figura del « filosofo » si rivela simile a quella del « poeta » di manzoniana memoria; un tipo bizzarro, ma pacifico, pronto ad opporre l'olimpica indifferenza del suo egoismo ai clamorosi capricci di una donnina. Né si possono attribuire resultati concreti a *L'illusione dei giorni e delle notti* (1926), abborracciato sviluppo di uno spunto non cattivo, di chiara origine romantica (il disperato tentativo dell'io, di scardinare la realtà obbiettiva, per scoprire il magico substrato consono alla propria realtà soggettiva; vedi scena fra il principe e Celeste nel II atto) che ricorre, per render persuasiva una

« verità » troppo astratta, troppo lontana, seppur con dolore, dalla natura essenzialmente istintiva del Rosso, a espedienti sia di linguaggio (spesso scadente, a momenti di manualistica meccanicità), sia di prospettiva scenica puramente spettacolare.[9]

Più realizzato e comunque interessante, nello stesso ambito sperimentale è l'atto *Lo spirito della creazione* (1930), ove l'ostilità a ogni principio razionale e l'esaltazione dell'individualismo anarchico intellettuale e morale (« *quelli che soffrono davvero, con occhi pazzi di febbre non cercano altro che di affondare le pupille in quei baleni che a tratti illuminano gli interstizi inespressi dell'esistenza* »), atteggiamento questa volta sì parzialmente rimbaudiano, tormento di conoscenza, che sempre ha mosso l'attività creativa del Nostro, tolto dall'atmosfera troppo rarefatta di uno spiritualismo astratto e ricondotto ai concreti regni della realtà fisica, riprende un timbro di sincerità. Ugualmente consona alla personalità del Rosso, poiché sebbene colorita di trascendenza, ben ferma ancora sul suolo di questo mondo, l'atmosfera di *Febbre* (1926), ove, di nuovo preludendo a temi poi svolti in *Lo spirito della morte* (1931, l'ultima, fino ad oggi fra le opere drammatiche valide di Rosso e che, quasi a chiudere armoniosamente una biografia poetica, riprende, sia pure esteriormente, alcuni elementi ambientali di *Marionette, che passione!*) si realizza drammaticamente, con la caratteristica e incontrollata foga del Nostro, malgrado una faticosamente preconcetta simbologia iniziale, la rappresentazione della sinistra, contagiosa potenza di una passione tutta sensuale e dell'impotenza, di fronte ad essa, della natura umana a forzare le porte dell'oltretomba, per rivivere « al di qua » (ché, in fondo, malgrado le sue velleità spiritualistiche, tutto « di qua » è fin ora il mondo di Rosso) il proprio amore.[10]

La rappresentazione di questo conflitto tragico fra i due antagonisti, vita e morte, che integra quello fra carne e spirito, riappare trasfigurato da una mirabile unità (malgrado qualche deteriore estetismo, qualche goffaggine e pedanteria dialogica) in *Lo spirito della morte,* solenne canto amebeo, lirico e drammatico insieme, in cui le voci delle tormentate creature del senso (Camarengo e Donetti), s'oppongono a quella dello spirito fermamente credente a una esistenza trascendente la carne (Lena) e si contendono l'individualità di Rosetta, immagine di quella umanità inquietamente errante nell'esilio di questo mondo, che Rosso sente consona a sé stesso.

---

[9] Durante questo stesso periodo (1927-1929) si scaglionano scrittarelli dialogici, fra il mondano e il falso georgico, forse immediatamente dimenticati dallo stesso Rosso, ma sintomatici indizi di una abdicazione, di cui vedremo più tardi i frutti, nel periodo di crisi e di rinunzia dell'artista (vedi *Lepido, Aggraziata e Tenero, Omaggio georgico a Casimiro Bensò, L'acume critico di Donatella Asprì*).

[10] Vedi *C'era il diavolo o non c'era il diavolo* (1929) ove, in un scritto quasi programmatico, egli ci si vuole mostrare ribelle ai dettami di un Maestro (Pirandello?), che è raffigurato « *tutto invischiato.... nella vita sensibile,* tutto teso all'« *ultrasensibile* »; e di tali velleità (più o meno felicemente attuate) sono testimonianza alcune brevi composizioni drammatiche (*L'ammiraglio degli oceani e delle anime, Panna a 3000* (1929), incluse nel 1936 nel volume *La fidanzata dell'albero verde* e nel 1947 in *Il nuovo teatro.*

Il linguaggio dei personaggi non individualmente caratterizzato, al modo realistico (si veda, in proposito l'osservazione del Tilgher riferentesi però a *Un'avventura terrestre*) si giustifica, come nelle opere di ogni rilevata personalità (si veda Betti, che però lo condusse ad assai superiore omogeneità) con la soggettività creativa del drammaturgo, i cui personaggi non si staccano mai completamente dalla matrice che li generò, per vivere di una esistenza autonoma, ma restano sempre piuttosto voci di un unico spirito, chiaroscuri di un unico quadro. Tale soggettività (avvertibile in tutte le sue opere notevoli, che abbiamo via via puntualizzato) appare evidente nel timbro, nel colorito unitario, avvertibilissimi a chiunque saggi senza prevenzione il tessuto dialogico del Nostro, e nasce dalla violenta e spesso furibonda avidità di scoperta, di creazione, di sconvolgimento e trasformazione della greve materia, che torce ed agita con evidenza la personalità dello scrittore, dinanzi agli occhi di chiunque legga con adesione le sue opere. Le numerosissime reminiscenze ideologiche e artistiche accuratamente e acutamente identificate dall'Ambrosini, dal d'Amico, dal Ruberti, sono perciò indicative solo nel senso generico e secondario di tendenze del gusto e filiazioni letterarie, ma appaiono tutte fuse e superate dalla intensa, morbosa sensibilità ricettiva e necessità espressiva, che dà loro un unico inconfondibile tono. È il caso più unico che raro di un bisogno psicologico, che determina uno stile artistico e non ha in questo caso torto E. F. Palmieri, quando afferma essere questa apparente serie di derivazioni (e vi si aggiunga quella da « cronista mondano » secondo l'espressione di d'Amico, o diremmo noi, da rapporto burocratico) « un fatto letterario e non un fatto umano ».

* * *

Già più di una volta, nel corso di queste note s'è segnalato nella eterogenea, contradittoria natura umana del Rosso il desiderio di evadere dal cerchio dei tormentosi contrasti intimi, che pure gli hanno dettato alcune delle sue opere migliori. Desiderio di evasione manifestantesi qualche volta con tentativi di purificazione del proprio mondo morale ed artistico, che ha dato, come frutto positivo alcune di quelle rare oasi di serenità spirituale, cui si devono il finale di *La fidanzata dell'albero verde,* la serena e affettuosa descrizione di Noth e Schicchi nella novella omonima, la limpida visione di *La Madonnina del Belvento* (1926), l'estatica trasfigurazione di *L'ammiraglio degli oceani e delle anime* e di *Panna a 3000*, la calda umana comprensione di *Chi sono gli adulti?* (1930), l'armonioso epilogo di *Storiella di montagna* (1938?), oasi di pacata contemplazione, raggiungimento di zone dello spirito, inattaccate dalle tumultuose passioni, che si agitano sotto di esse, le quali ci mostrano una volta di più un nuovo volto di Rosso, questo artista sempre così insoddisfatto e anelante, figura alquanto insolita in una letteratura e in un'epoca, in cui i commediografi di notevole statura, realizzato, traverso tormenti e ricerche, un loro mondo ideologico ed artistico, lo elaborano, approfondiscono e sfaccettano, senza mutarne il nu-

cleo essenziale, non certo per pigrizia di artefici, ma per sincera coerenza di artisti creatori.

Sennonché, come s'è accennato, queste oasi vengono raramente raggiunte dal Rosso, sicché la sua natura contesa e lacerata dalle due inseparabili e inconciliabili forze, il senso e lo spirito, cerca istintivamente rifugio in un'altra regione, inferiore questa, un preconcetto rifiuto di qualsiasi elemento morboso, torbido, anticonformista della psiche, una passiva accettazione dei più tradizionalistici, accademicamente consacrati, scolasticamente codificati *clichés* epici, drammatici e lirici, cui ingenuamente egli tenta conferire rilievo con apparenti eccentricità lessicali e di stile. È questo il periodo in cui volumi come *Luce del nostro cuore* (1932), *Il gatto bianco* (1935), *Il cielo sulle colline* (1941), *Viaggio con Polifemo* (1941), *Ignazio Trappa, maestro di cuoio e di suolame* (1943; anche il titolo artificiosamente patriarcale, umoristico e rusticano è significativo della direzione scelta dallo scrittore) ci introducono in una arcadia fra il cittadino e il contadinesco, a sfondo angustamente moralistico, ove l'ispirazione religiosa cristiana, altra volta sentita, sebbene in forma alquanto vaga, diviene fredda precettistica autoritaria, sicché accanto al Cristo della Pace e del Perdono si esaltano non so quali « magnifici guerrieri », e la vaga ma sincera ansia di ricerche psicologiche di un tempo, si trasforma in passiva elencazione di vizi e virtù, secondo gli schemi di un angusto e convenzionale didatticismo utilitaristico. D'Ambra, Brocchi, Dadone e l'ultimo Papini s'incontrano in un mondo etico di fiacco conformismo e mettono a profitto, per esprimersi, quella disinvolta e fluente prosa giornalistica (Rosso è stato giornalista e molti di questi bozzetti hanno l'aria di *pezzi* giornalistici trasportati qui dalla terza pagina di un quotidiano) o addirittura scolastica, buona a tutti gli scopi e atta a passare tranquillamente dal fatto di cronaca (*Berlino, Tra Nord e Sud* da *Luce del nostro cuore*) al raccontino brillante ed edificante (*Il gatto bianco* nel volume omonimo, *Maniera di conoscersi, I topi* in *Il cielo sulle colline*) al tentativo di ermetismo mistico (*Il Cristo di Gravedeno*).[11]

Non, s'intende, che qualche sporadico tentativo non rompa di quando in quando la grigia superficie di questa attività pubblicistico-letteraria; sia che esso si manifesti in tocchi di delicata interpretazione trasfigurativa (*Ariella, Certe volte la fantasia....* ove si può notare l'ispirazione hoffmanniana, *Velia, Una bella mattina d'aprile*), sia che dia in sfoghi d'ironia così aspri da potersi dire addirittura d'insofferenza e furore (si veda il bozzetto scenico *Inaugurazione* (1929) di generica derivazione pirandelliana, ma rilevata da inquietanti lampi di rossiana follia), sia che si richiami ostinatamente a un mondo metafisico risolutamente affermato, sostenendo la necessità di un altruismo evangelico (*L'uomo che ha avuto successo*; 1929).

---

[11] All'epoca di *Ignazio Trappa* appartengono i romanzetti già citati *Concerto nuziale, Riva del vin, Il folle amore, L'albergo delle genzianelle,* di cui non diremo, per ovvie ragioni.

Ma il tono generale è purtroppo un altro; il Nostro cerca ostinatamente di trovar pace, in questo edificante idillio quotidiano. « *Si potrebbe essere tanto felici; si è in realtà felici e non ci si bada* » è la conclusione dell'*Ignazio Trappa*; che potrebbe molto superficialmente ricordare il grido della Emilia di Wilder, se in quel personaggio non fosse uno spirito ben più trascendente la concreta e limitata realtà dei fatti umani. In buona parte della propria vita Rosso non è riuscito ad accettare l'angusta contingente felicità del buon borghese, che ossequia le leggi, partecipa agli entusiasmi ufficiali e si corica la sera, soddisfatto di essere in regola con ogni autorità; per sua fortuna.

È da questo stato d'animo che sono nate due tra le ultime opere drammatiche date al pubblico da Rosso, *Mercoledì, luna piena* (1953) e *Il ratto di Proserpina* (1954); sicché su di esse non vi è molto da dire. La prima vuol essere una commedia rusticana e salace e, secondo il luogo comune « boccaccesca », in cui l'autore, riprendendo, con tutt'altro spirito, certi procedimenti tecnici e stilistici della *Bella addormentata,* di *Lazzarina* e magari dei quadretti fiamminghi di *Jan Steen* e della *Signora Liesbeth*, intende dipingere un gran quadro orgiastico, poeticamente trasfigurando e iperboleggiando tipi e figure della campagna versiliese. E a considerare come egli alza la voce, gonfia i muscoli e calca sulle linee del quadro, accentuando il tono bacchico e priapico di certe scene (vedi atto III, scena fra Liponsi e la Preminente), o si compiaccia di effetti comici di natura scatologica (atto II e III) potrebbe vedervisi una ribellione, sia pure in modi un po' facili e grossolani, al ravviato galateo delle pagine anteriori; ma non è difficile avvertire, sotto il fragore di tante parole, l'anodina impersonalità di una vicenda, che, appunto perché intimamente indifferente allo scrittore, rientra in quel suo nuovo atteggiamento di evidente quietismo, di cui l'attività letteraria non è che un elemento. Quanto a *Il ratto di Proserpina,* basato sul trucco effettistico delle interferenze fra mito antico e realtà moderna (Plutone industriale americano, Cerere proprietaria terriera, Narciso rappresentante di commercio ecc.) esso rientra nel genere degli spettacoli celebrativi e propagandistici (lo si può considerare, molto genericamente, una *Santa Primavera* benelliana *sub specie comica*) di carattere giornalistico e pratico, che inneggia al connubio fra agricoltura europea e industria americana ed auspica la resurrezione (non è detto in quale figura) della Germania. Né vediamo in alcune commedie inedite e non rappresentate di Rosso (una farsa ideologica concludentesi in vaudeville, *La creazione del mondo,* la non felice riesumazione scenica di un romanzetto, *Onestamente mamma,* una commedia comica anch'essa francesizzante, cui il solito personaggio fittizio di uno pseudo-filosofo tenta dare un carattere pirandelliano, *Invece che all'una alle due,* e un mestierantesco e non male condotto intrigo surrealistico-poliziesco, di cui invano si attende la conclusione trascendente,*Il segno verde*) l'indizio di una resurrezione in Rosso degli antichi temi poetici, che più di una volta si erano concretati in opere felici.

* * *

Rosso è giunto, in fondo, al teatro senza esplicita vocazione specifica, dietro l'incitamento di un Maestro, tanto lontano da lui, quanto nella sua fantasia le affocate e frenetiche visioni siciliane dai placidi e raccolti ambienti nordici e più ancora dalle plaghe incantate della sua patria celeste; e vi ha subito trovato la sua atmosfera vitale, foggiati i suoi mondi poetici più carichi di vita.

Arso fino dai primi anni della sua carriera artistica da un violento amore del mondo sensibile, nelle sue forme più densamente concrete, cercò rifugio alla sua sete tormentosa in quelle terre immaginarie, che meglio sembravano promettergli l'assopimento di quel tormento, il quale pungolava il suo spirito per le vie del mondo e pei regni della fantasia: fossero esse la grassa Olanda della sua giovinezza, la nevosa Germania o le terre oltreumane germinate nella sua mente. Tardo romantico, in una letteratura che tende sempre più a oggettivare fuori di sé il proprio mondo morale, ha vissuto e sofferto la propria arte, anche se talvolta un impercettibile compiacimento (del resto tanto umanamente comprensibile) del proprio dramma lo ha indotto ad atteggiarsi coscientemente nell'aspetto dell'uomo, che, sotto il forzato sogghigno, cela l'animo lacerato; ma possiamo esser sicuri, che quando ha detto «*quando la gente di ogni giorno mi ha con le sue gelide mani, maltrattato al punto, che le mie fibre gemono, come avessero sopportato l'acredine stridula della carta vetrata*»,[12] e «*avrei dovuto raccontarvi una lunga storia.... per spiegarvi come sia stato necessario.... cacher le feu.... e come con un lungo e penoso studio sia riuscito a tenerlo soffocato*»[13] egli è stato sostanzialmente sincero. Il mondo drammatico quasi sempre arroventato e convulso di Rosso, ove a lunghe zone di soffocante aridità seguono rare schiarite di contemplazione elegiacamente serena, in cui le figure dei personaggi (specie quelli femminili, di maggiore rilievo, perché più aderenti alla psicologia del poeta) languenti o furiosamente deliranti, ma pur sempre incitati dal pungolo delle passioni, pure inconsciamente anelano a una forse irraggiungibile purificazione e pacificazione, s'identifica con la sua individualità umana. La disperata lotta dei suoi protagonisti contro le barriere della morte, non tanto per desiderio di penetrare e conoscere un mondo inconcepibile da nature irreparabilmente schiave della carne, ma piuttosto per strapparle ciò di cui essa si è impadronita, sottraendolo per sempre al loro godimento, è la sua stessa irresolubile tragedia.

La sua creazione artistica è perciò, nei momenti migliori, estrinsecazione diretta di esperienze strettamente personali, irresistibile bisogno di rivivere momenti intensamente sofferti e goduti, incontrollata e violenta espressione di sensazioni intime, quando cupe, quando serene, quando tumultuosamente confuse, quando istintivamente chiare ed equilibrate, ma mai

---

12 *Consolazione a ogni costo* in *Palamede, Remigia ed io.*
13 *Le frange della nostalgia* nel volume omonimo.

consciamente elaborate, in base a quella revisione critica, che è per tanti artisti la fase principale della creazione. Che anzi il ripensamento critico, la cosciente revisione del primo getto creativo conduce sempre in Rosso a deleteri cincischiamenti della forma artistica, i quali lo abbassano al livello di abile mestierante, lo costringono entro confini non suoi e, quel che è peggio, gettano sulla sua arte lo schema, posteriormente concepito, di pseudo-ideologie, come quelle dell'arte mediterranea, dell'umanità *solare* e *nordica*, o spiritualistica e materialistica, del *teatro mediterraneo* e via dicendo, tanto e giustamente biasimate da certi critici (vedi d'Amico e Ambrosini). Il primo atteggiamento ha prodotto *La danza su di un piede, Il delirio dell'oste Bassà, Lo spirito della morte, Canicola, La Madonnina del Belvento*, e, malgrado certe limitazioni, *Febbre*, e *Lazzarina fra i coltelli*; il secondo *L'avventura terrestre, La roccia e i monumenti, La scala* e, checché se ne sia detto, *Marionette, che passione* e *La bella addormentata*.

Per questa stessa ragione una critica dell'opera e particolarmente del teatro di Rosso non potrà esser fatta in base all'unità di misura d'una valutazione puntuale delle forme stilistiche; una antologia del Nostro sarebbe pressoché impossibile, e ciò giustifichi la scarsità di citazioni in questo scritto, nel corso del quale l'autore di esso ha via via registrato l'efficacia esercitata sull'animo suo dalla creazione del drammaturgo considerata nella sua totalità. Il dramma di Rosso, espresso in un linguaggio dalle origini più diverse, o addirittura non ancora giunto al livello letterario, acquista un suo stile nell'atmosfera *etica*, che avvolge i mezzi espressivi impiegati ed influisce violentemente su di essi, plasmandoli e fondendoli, con la intensa energia e la quasi fanatica persuasione e volontà che animano lo scrittore; è questo « l'ebbro stil suo » di cui d'Amico negò a suo tempo l'esistenza, ma che chiunque studi le migliori opere del Nostro non può negare. Mentre d'Annunzio fondeva gli elementi di diversissima provenienza, concorrenti alla formazione del suo linguaggio poetico, con la sapiente valutazione e composizione di essi, passati al vaglio di una sensibilità squisitamente colta e giungeva così alla originalità, traverso l'assimilazione; Rosso fa violenza, diremo così, « morale » agli elementi d'annunziani, maeterlinckiani, perfino daveroniani e a quelli grezzi accozzati nella sua prosa e giunge all'unità proprio traverso una frenetica fede nel suo mondo psicologico ed etico.

Il suo più recente romanzo *Incontri di uomini e d'angeli* (1946), dopo tre quarti dell'opera impiegati nella descrizione del solito mondo dolciastramente convenzionale ed arcadico, chiude con uno stupefacente brano di poesia, pieno di serena fede nel trascendente che (impiegando uno dei soliti eterodossi espedienti tecnici del Nostro) giustifica esteticamente, anzi rende necessaria, la lunga, non artistica, convenzionale preparazione, proprio in quanto non artistica e convenzionale. In quel finale Rosso ha senza dubbio veduto un angelo; forse ne vedrà ancora.

EMILIO BARBETTI

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Biografia. — Pier Maria Rosso di San Secondo, nato il 30 novembre 1887 a Caltanissetta, compì gli studi universitari a Roma, dove si laureò in giurisprudenza. Durante il periodo universitario compose le « sintesi drammatiche » *L'occhio chiuso* e nel 1908 la sua prima opera scenica rappresentata *La sirena ricanta*. Laureatosi viaggiò per l'Europa e particolarmente per l'Olanda, ove compose le *Elegie a Maryke* e il racconto *La signora Lisbeth* e di dove inviò corrispondenze giornalistiche ai giornali italiani. Tornato a Roma, collaborò alla rivista letteraria « Lirica » ed entrò quindi nella redazione di *L'idea nazionale*; diresse più tardi *Il messaggero della Domenica*. Nel 1917 pubblicò due opere narrative *Ponentino* novelle e *La Fuga* romanzo e nel 1918, conseguenza della sua amicizia con Pirandello, la commedia *Marionette, che passione!* che aprì la sua vera carriera teatrale e che, nel 1923 fu rappresentata all'*Oeuvre* di Parigi. Da questo momento la sua copiosissima attività narrativa e teatrale non ebbe più sosta. Nel 1927 sempre a Parigi fu rappresentata la sua seconda opera teatrale importante *La bella addormentata*. Nel 1934 ricevette il premio Mussolini e nel 1954 il premio del teatro *Melpomene* per *Il ratto di Proserpina*. Dopo aver soggiornato a lungo in Germania (soggiorno che ebbe come risultato artistico, fra l'altro, *La signora Falkenstein*) il Rosso abita e lavora ora sulla riviera versiliese.

Opere di Rosso di San Secondo.

La sirena ricanta, tragedia (1908; compagnia Sainati; non pubblicata); *L'occhio chiuso, sintesi drammatiche* (1911; ed. Carra e C.); *Elegie a Maryke* (in « Lirica », gennaio 1912, ed. Sampaolesi, 1914); *Ponentino,* novelle (1916, ed. Treves); *La fuga,* romanzo (1917, ed. Treves); *Marionette, che passione!,* 3 atti (1918, comp. Talli, ed. Treves); *La morsa,* romanzo (1918, ed. Treves); *Io commemoro Loletta,* novelle (1919, ed. Treves); *La mia esistenza d'acquario,* romanzo (1919, ed. Carra e C.); *Per far l'alba* (1919, comp. Grasso Junior, in *Climi di tragedia* ed. Treves 1931); *La bella addormentata,* avventura colorata in 3 atti (1919, comp. Talli, ed. Treves); *Palamede, Remigia ed io,* novelle (1920, ed. Treves); *Le donne senza amore,* romanzo (1920, ed. Carra e C.); *L'ospite desiderato,* tragedia in 3 atti (1921, comp. Melato, ed. Treves); *Ho sognato il vero Dio,* viaggio in Paradiso (1922, ed. Mondadori); *La danza su di un piede,* 4 atti (1922, comp. Dondini, in *Comoedia, marzo* 1924, ed. Mondadori, 1925); *La roccia e i monumenti,* dramma in 3 atti (1923, comp. Melato, ed. Treves); *La donna che può capire, capisca,* romanzo (1923, ed. Treves); *Amara,* 3 atti (1923, comp. A. Borelli, in *Climi di tragedia,* ed. Treves, 1931); *Lazzarina fra i coltelli,* giuoco lirico in 3 atti (1923, comp. Buffonesca, in *Comoedia,* giugno 1923, ed. Mondadori 1925); *L'avventura terrestre,* commedia in 3 atti (1924, comp. Pavlova, ed. Treves 1925); *Una cosa di carne,* dramma o pochade in 3 atti (1924, comp. Pavlova, Buenos Aires, ed. Treves 1925); *La scala,* 3 atti (1925, comp. Pavlova, ed. Treves); *Tra vestiti che ballano,* 3 atti e un epilogo (1927, comp. Pavlova, ed. Treves); *Musica di foglie morte,* notturno in due tempi (1925, Teatro del Convegno, in *Notti e preludi,* ed. Treves 1926); *Il delirio dell'oste Bassà* (1925, comp. Betrone, ed. Treves); *Canicola,* acquaforte in 2 quadri (1925, comp. Pilotto, in *Comoedia,* luglio 1925, ed. Treves 1928); *Le esperienze di Giovanni Arce, filosofo,* 3 atti (1926, comp. Petrolini, *Dramma,* agosto 1930); *La Madonnina del Belvento* (1926, in *Notturni e Preludi,* ed. Treves 1926); *Le illusioni dei giorni e delle notti* (1926, comp. Niccodemi, in *Notturni e Preludi,* ed. Treves 1926); *Febbre,* dramma in 3 atti (1926, comp. Almirante, ed. Treves 1927); *L'acume critico di Donatella Asprì* (in *Il Secolo XX,* febbraio 1927, non rappresentata); *Lepido, Aggraziato e Tenera* (in *La Stampa,* aprile 1927, non rappresentata); *Omaggio georgico a Casimiro Bensò, uomo d'altri tempi* in *La Stampa,* agosto 1927, non rappresentato); *C'era il diavolo, o non c'era il diavolo?,* novelle (1929, ed. Treves); *Lo spirito della creazione* (in *Giovedì,* giu-

gno 1930); *La signora Falkenstein,* dramma di vita berlinese (1929, comp. Pavlova, in *Comoedia,* marzo-aprile 1931); *Chi sono gli adulti?* (in *Lettura,* 5 giugno 1930); *Lo spirito della morte* (1931, comp. del Teatro delle Arti, ed. Treves 1931, in *Climi di tragedia*); *Luce del nostro cuore,* prose (1932, ed. Bompiani); *Il gatto bianco,* novelle (ed. Carabba, 1935); *L'ammiraglio degli oceani e delle anime* (1936, in *La fidanzata dell'albero verde,* ed. Bompiani); *L'uomo che ha avuto successo* (1936, id.); *Per una trombetta* (1936, id.); *Panna a 3000* (1936, id.); *I fiori del cielo* (1936, Firenze, Teatro Verdi); *Concerto nuziale* (1941, *Il romanzo mensile,* ottobre); *Viaggio con Polifemo,* prose (1941, ed. Vallecchi); *Il cielo sulle colline,* novelle (1941, ed. Paravia); *La signorina senza milioni* (1942, *Il romanzo mensile*); *Ignazio Trappa, maestro di cuoio e di suolame* (1943, ed. Garzanti); *L'Albergo delle genzianelle* (1943, in *Il romanzo mensile,* gennaio); *Capecchio e Marianorma* (in *Dramma,* aprile 1943 e in *Il nuovo teatro,* ed. Garzanti, 1947); *La contessina Elsa,* romanzo (in *Il romanzo mensile,* 1943); *Sogno d'amore,* 1944, id. gennaio); *Il folle amore* (id. settembre 1944); *Riva del vin* (id. marzo 1944); *Incontri di uomini e d'angeli,* romanzo (1946, ed. Garzanti); *Storiella di montagna* (1947, in *Il nuovo teatro,* ed. Garzanti); *Inaugurazione* (1947, id.); *La gloria* (1947, id.); *Mercoledì, luna piena,* commedia in 3 atti (1953, in Scenario-Teatro, marzo); *Il ratto di Proserpina, spettacolo fantastico* (1954, ed. Flaccaro, non rappresentato); *Non ammazzare* (Roma, 1947, e poi in *La scena illustrata,* marzo 1955); *Banda municipale,* (Caltanissetta, 1954, ed. Sciascia).

Scritti critici e informativi su Rosso di San Secondo.

A Maria Melato (dedica di *La bella addormentata,* ed. Treves 1923); *Esodo* (1926, in calce a *Una cosa di carne*); *Ricomposizione sensibile di una interprete ideale* (*Comoedia,* febbraio 1926); *Pensieri sulla tragedia* (Prefazione a *Climi di Tragedia* 1931); *Teatro mediterraneo* (*Comoedia,* marzo 1931).

Scritti critici e informativi su Rosso di San Secondo.

G. Borgese, *Elegie a Maryke* (*Corriere della sera,* 3 marzo 1914); G. Boine, Recensione a *Elegie a Maryke* in *Plausi e Botte* (ed. La Voce, 1918); S. d'Amico, *Il teatro dei fantocci,* pp. 122-126 (Vallecchi 1920); M. Praga, recensioni a *La bella addormentata, Primavera, L'ospite desiderato, La roccia e i monumenti, Amara, L'avventura terrestre, Una cosa di carne, La scala,* rispettivamente nell'annate 1920, 21, 22, 24, 25, 26 di *Cronache teatrali* (ed. Treves); A. Tilgher, *Il teatro di Rosso di San Secondo* in *Studi sul teatro contemporaneo* (1923, Libreria di Scienze e Lettere editrice); Paolo Emilio, *Nota definitiva* (*Teatro,* dicembre 1924); P. Gobetti, *Note su Rosso di San Secondo* (*Teatro,* dicembre 1924); E. Romagnoli, recensioni a *La roccia e i monumenti, Amara, Peccati di gioventù, La danza su di un piede* in *Platea,* serie 1ª (ed. Zanichelli 1924); L. Ambrosini, *Rosso ironico e coribante* in *Teocrito, Ariosto, minori e minimi* (ed. Corbaccio 1926); R. Simoni, recensione a *La bella addormentata* in *Cronache della ribalta* (ed. Barbèra 1927); G. Ruberti, *Storia del teatro contemporaneo,* pp. 790-794 (ed. Cappelli 1928); A. Momigliano, *Rosso di San Secondo* in *Impressioni di un lettore contemporaneo* (ed. Mondadori, 1928); A. Garrone, *I suoi quaranta libri* [intervista] (*Comoedia,* febbraio-marzo 1931); C. Linati, *Passeggiata con Rosso* (*Comoedia,* febbraio 1932); G. Aventi, *Il premio Mussolini a Rosso di San Secondo* (*Comoedia,* giugno 1934); S. d'Amico, *Il teatro italiano,* pp. 141-153 (ed. Treves, 1937); E. F. Palmieri, *Teatro italiano di ieri e d'oggi.* pp. 102-104 (ed. Testa, 1939); S. d'Amico, *Storia del teatro drammatico,* v. 4, pp. 324-326 (ed. Rizzoli, 1940); R. Simoni, recensioni a *L'ospite desiderato, La roccia e i monumenti, Amara, Peccati di gioventù, La danza su di un piede* in *Trent'anni di cronaca drammatica,* pp. 455-456; 668-670; 674-676; 685-687; 732-734 (ed. S.E.T., 1951); C. Di Stefano, *La dionisiaca fantasia di Rosso di San Secondo* (Teatro-Scenario, marzo 1953).

MISCELLANEA E VARIETÀ

IL PARTITO SOCIALISTA NEL BIENNIO 1895-1897

La doppia anima del socialismo italiano — quella riformista, fautrice di un gradualismo collaborazionista, in contrasto con quella intransigente d'opposizione estremista — costituisce un fenomeno politico e, direi, psicologico più che ideologico di così imponente entità da invitare lo studioso a coglierne, lungi dalla palpitante esperienza attuale, i segni di sviluppo, le prime, ma già recise, manifestazioni nei primissimi, tempestosi anni di vita organizzata del Partito. Sorto in un ambiente ricco di contrasti, ardente di svariati interessi, dominato dalle ultime grandi figure del risorgimento borghese, il Partito dei Lavoratori Italiani trovava alla Camera una configurazione già abbastanza complessa per potervisi inserire senza snaturare, o almeno flettere, i propri rigidi postulati iniziali. Diventava arduo per uomini avvezzi a squadrare la società in due grandissimi blocchi, gli oppressi e gli sfruttatori, seguire, e talvolta anche comprendere appieno, le evoluzioni, i sussulti del regime che essi si proponevano di rovesciare. Da ciò, dunque, accostamenti imprevedibili, convergenze di voto transitorie, sì, ma non per questo meno clamorose, un frequente perder di vista il fine concreto, prossimo, per un gusto quasi infantile dell'opposizione a qualunque costo: e contrasti vivaci, e dolorose polemiche, ed atteggiamenti scissionisti. Ed è meraviglioso come, in tale agitata esistenza e fra le angustie di una vita forzatamente clandestina e della persecuzione poliziesca, il Partito sapesse cogliere vittorie sempre più brillanti e significative, affermarsi con un peso determinante. E ciò non in grazia di uomini o di eventi: circostanze fortunate o almeno fortuite (le coalizioni siciliane per le candidature protesta) poterono per breve tempo esaltare taluni protagonisti al di là del loro merito reale: ma la penetrazione lenta e formidabile nei grandi centri operai del Nord, a Torino, per esempio, sempre chiusa ai radicali, ed a Napoli, nei collegi popolari già dominati da Nicotera, ed a Milano, ciò fu opera di una propaganda assidua, di una stampa seria e tenace, aspra nell'espressione e spesso virulenta, per non dire plebea, ma che sapeva a tempo debito cogliere e sviscerare il lato scientifico del problema; ciò fu opera di una profonda lealtà reciproca fra i dirigenti, in un'epoca pericolosissima per il frantumarsi del partito in un gran numero di chiesuole poco più che cittadine (Bissolati a Cremona, Prampolini a Reggio, Ferri a Mantova ecc.): eppure l'unità fu serbata e le posizioni splendidamente rafforzate. Esaminare le vicende di questo processo, mettere in luce le battute d'arresto, gli sviamenti, ed insieme la rettilinea fermezza classista del Partito, pur nel suo dramma originario: ecco lo scopo, diremo esemplare, del presente studio.

* * *

L'anno 1894 si chiudeva in Italia nella più profonda agitazione. Il 22 ottobre l'on. Crispi, presidente del Consiglio, interpretando in senso latissimo le leggi straordinarie fatte votare in luglio dalla Camera contro gli anarchici, col consenso, anche se diffidente, dell'Estrema, aveva sciolto tutte le sezioni ed associazioni socialiste d'Italia, perseguitandone i membri. Solo a Milano si erano avute duecento condanne: Turati, Prampolini, Agnini e Badaloni, questi tre ultimi deputati, erano stati processati; Ferri incarcerato; Cabrini, Labriola, Treves, Morgari, Dell'Avalle, Lazzari e Zirardini inviati

a domicilio coatto; di tutti i principali esponenti socialisti soltanto Berenini era riuscito a salvarsi con la fuga, mentre Andrea Costa, nella sua Imola, traeva dall'improvvisa e violentissima bufera l'incentivo a ridiscendere nell'agone politico, donde mancava da alcuni anni, presentandosi a Budrio candidato contro il generale Mirri. Il provvedimento ministeriale aveva per immediato effetto quello di suscitare in Milano, per iniziativa dei radicali (ma non di tutti: sintomatica l'astensione del vecchio garibaldino Achille Majocchi avverso a « coloro che spingono il Paese alle turbolenze »), la creazione di una Lega per la difesa della Libertà, associazione protestataria di non grande consistenza pratica ma che anticipava, in una fraterna coalizione di tutti i democratici, talune alleanze elettorali già vagheggiate dal Turati e guardate con sospetto dai conservatori. Ritorneremo in seguito sulle conseguenze pratiche e, purtroppo, dannose di questo movimento, non senza sottolineare fin d'ora il lucido atteggiamento di *Critica Sociale* che già il 16 dicembre, dopo aver deplorato, e qui d'accordo col radicale *Don Chisciotte* [1] l'enormità della repressione poliziesca, così proseguiva: « La coalizione colle forze della borghesia radicale, nel limite dell'azione per la libertà, significa per noi sgombrare il terreno intercettato alla marcia della nostra bandiera. Meno che mai, dunque, è ora il momento, cotesta bandiera, di abbassarla ».

In quegli stessi giorni, comunque, un clamoroso fatto nuovo, e cioè lo scioglimento della Camera imposto nello spazio di tre ore dal Crispi per sfuggire alle responsabilità morali suscitategli contro dal plico Giolitti e dalla relazione dei Cinque, riuniva in un sol fascio alla Sala Rossa di Montecitorio centosettanta deputati dell'opposizione d'ogni colore e provocava uno straordinario allargamento del fronte antiautoritario. Eloquentemente schizzava la situazione, parlando appunto in quell'adunata, l'on. Imbriani: « Quando un'assemblea, composta dalle diverse parti politiche, facendo astrazione dall'opinione politica di ognuno, trova una nota comune qual'è quella che ci anima, si è certi di dire che l'ambiente parlamentare si è risanato e che rappresenta il sentimento del popolo ». Nulla di più esatto: ed in effetti, soprattutto grazie alla campagna morale del Cavallotti ed all'intelligente, disinteressata collaborazione del Rudinì, l'alleanza radical-moderata serbò un elevato carattere, privo di demagogia, ma profondamente fecondo, pur nella diversità abissale d'incentivi e di propositi che animava gli alleati.[2] Tale diversità si fece sentire pesantemente proprio là dove più urgeva comunanza d'intenti, e cioè nel caso delle elezioni comunali di Milano, fissate per il 10 febbraio 1895. All'alleanza con i clericali, vivamente propugnata dall'on. Colombo, il vecchio sindaco moderato Pippo Vigoni si piegava con evidente riluttanza: ed intanto, per gli atteggiamenti massimalisti di Riccardo Luzzatto che, alla Lega della Libertà, dichiarava pericolosamente di non aver più fiducia negli istituti parlamentari, anche il fronte radicale si sfaldava ed un gruppo autorevole, capeggiato da Salmoiraghi, Maino, Panzeri e Rosmini, si costituiva in lista indipendente sotto il patrocinio del *Corriere della Sera* mentre repubblicani e socialisti deliberavano di presentare candidature separate. Era il totale naufragio del blocco auspicato a Roma, e che si andava invece configurando in Sicilia e in Romagna, per le attesissime elezioni comunali di Forlì. Ma occorre sottolineare

[1] Luigi Lodi (Il Saraceno), commentando il 26 ottobre sul *Don Chisciotte* lo scioglimento delle organizzazioni socialiste, non mancava di insinuare abilmente una, diremmo, interessata sottovalutazione di esse, scrivendo: « Queste associazioni imponderabili per numero, inavvertibili per azione, quasi solitarie, veramente clandestine, quale pericolo potevano rappresentare che reclamasse la misura eccezionale dello scioglimento? ». Ricordiamo che solo a Milano vennero sciolte 55 associazioni.

[2] Occorre infatti tener presente il carattere strettamente legalitario e costituzionale dell'opposizione di Destra, espressione di un gruppo politico che si staccò (e non compatto: si veda nel testo l'opinione del Bonghi) dal ministero soltanto allorché questo violò flagrantemente lo Statuto e le consuetudini su una questione personale, mentre non lo aveva abbandonato in consimili violazioni commesse contro i fasci siciliani. Questo fu certo il massimo errore tattico commesso dal Crispi nel suo tentativo centrista. Sul carattere della Destra milanese, sempre all'opposizione, si veda il testo.

come, pur nel rifiorire dei contrasti, la posizione del Crispi a Milano apparisse irrimediabilmente scossa: ne chiedevano le dimissioni la *Lombardia* e la *Perseveranza*, giornali moderati;[3] l'on. Colombo manteneva la caratteristica posizione milanese di economie strutturali, riforme amministrative, riduzioni fiscali e libertà di commercio, antitetica alla linea Crispi-Sonnino; i clericali Negri e Cornaggia insistevano nelle loro perplessità, malgrado le aperture ministeriali. Sicché ben a ragione, in una nota del 6 gennaio, l'organo della più accesa reazione, il *Mattino* di Scarfoglio, si scagliava contro il « ributtante materialismo politico dei degenerati lombardi » e rincarava la dose il 14 (« Questi poveri meridionali ridono dei loro dispregiatori: e si serrano intorno a Crispi perché rappresenta l'antitesi più stridente e più violenta alla politica giudaica tanto onorata nello Stato di Milano »).[4] E Ruggero Bonghi, scrivendo sulla *Nuova Antologia* per un panorama politico del nuovo anno, con innegabile meschinità materialistica, affermava: « È contro la monarchia che radicali e socialisti più o meno apertamente sbraitano: è la monarchia che prendono di mira e vorrebbero abbattere. Vogliono sul cadavere della monarchia passare a strozzare la società di cui la monarchia è in cima. Ora qui è il principale punto della battaglia e della difesa: e non si può negare al Crispi, se altro gli si nega, di averlo visto ». A noi appare per lo meno discutibile, questa formulazione: giacché lo statista siciliano, oltre che da motivi inconfessabili, era mosso anche da una preoccupazione unitaria, patriottica, che dobbiamo ritenere sincera, contro il risorgente federalismo, ma non certo da questo pavido e bigotto legittimismo di maniera che gli viene attribuito, e che serve invece ottimamente all'abilissimo Bonghi per mettere in ombra la grande figura autoritaria del Crispi, che a troppi dispiaceva, e porre in risalto invece l'istituto monarchico e i gretti interessi personali, onde far apparire il Rudinì ed i suoi come dei disertori ambiziosi. Mossa felicissima e spregiudicata che il Crispi, nel suo smisurato egocentrismo, preferì non seguire, affrontando di persona la lotta, accettando, ma con troppe acrobazie, la lotta personale col Cavallotti e disgustandosi così anche i reazionari del *Mattino*. Una situazione complessa, come si vede e come abbiamo sommariamente accennato, ricca di sfumature tattiche meditabili ancor oggi;[5] una battaglia che la Destra combatteva sul piano economico, amministrativo e legalitario, i radicali su quello morale e di politica estera, i repubblicani, col Bovio[6] su un piano un po' equivoco di pacificazione; vedremo ora la particolare posizione dei socialisti.

---

[3] Il secondo di essi, nella nota di fondo di capodanno, teneva peraltro a riconoscere: « Nei furiosi attacchi dell'Estrema Sinistra contro l'on. Crispi non abbiamo l'ingenuità di vedere l'impulso d'una moralità offesa: vediamo invece il desiderio di abbattere un uomo che ha saputo impedire di fare al Paese ed alle sue istituzioni tutto il male che sarebbe conseguenza delle sue gesta ». Il giornale si dichiarava per la presidenza Saracco (Destra economica piemontese) e il processo a Crispi. Più crudamente il 30 dicembre la *Lombardia* esortava il presidente del Consiglio a dimettersi « per risparmiare col sacrificio della propria persona lo spettacolo doloroso di scandali interminabili ». Un'opposizione condizionata, quindi, ma sempre lontanissima dalle dichiarazioni di fedeltà inconcussa espresse dai moderati fiorentini (Torrigiani e Ginori) e napoletani (Bonghi e Arlotta).

[4] Questa sfrenata e spiacevole recrudescenza di regionalismo, in cui non mancarono le responsabilità milanesi, meriterebbe di essere approfondita e studiata.

[5] Ci sembra infatti davvero attuale questo brano dell'intervista Rudinì al *Corriere* del 2 gennaio, il quale, con una lealtà oggi perduta, svela una sottigliezza d'intuito oggi anch'essa latitante in troppi uomini politici: « I convenuti della Sala Rossa rimasero al loro posto con le rispettive tendenze, coi loro ideali e i loro convincimenti. Non vi furono dedizioni: vi fu un grido solo di protesta solenne, grido di protesta che non fu rivoluzionario e molto meno anarchico, e fu gran ventura che in esso si trovassero concordi vecchi conservatori come me. Giacché sarebbe stata gravissima colpa se, per considerazioni o interessi personali, si fossero lasciati i radicali compiere da soli il dovere di reclamare rispetto per le istituzioni costituzionali » (*sic!*).

[6] Ci riferiamo soprattutto al fumoso discorso pronunziato all'Eden di Napoli, in presenza di Imbriani, di Cavallotti e di una trentina di deputati, il 30 gennaio. Il gior-

* * *

I due problemi che maggiormente assillavano i dirigenti socialisti allo schiudersi del '95 erano i seguenti: tattica elettorale e comportamento da seguirsi nelle due imminenti votazioni a Budrio ed al quarto collegio di Palermo. Nel primo caso, la candidatura Costa non suscitava difficoltà; nel secondo, assai più delicato perché il deputato uscente era un radicale, l'on. Bonanno, si decise di tentare la coalizione con i moderati sul nome di Garibaldi Bosco, la figura meno rappresentativa tra i condannati per le agitazioni dei fasci. Tale compromesso, mentre provocava da *La Riforma* accuse di faziosità e slealtà contro la Destra siciliana, spingeva anche l'ala estremista dei socialisti a prendere posizione contraria. Il 1° gennaio, in un polemico articolo, Arturo Labriola reclamava il Congresso: e Bissolati scriveva da Cremona: « Noi avevamo, al nostro passivo politico, la demolizione di un partito il cui incremento avrebbe dovuto riguardarsi di buon occhio, ed ecco, di un tratto, senza che nessun ponte intermedio fosse stato gettato, noi gli cademmo nelle braccia repentinamente dischiusesi e soverchiamente generose e dimentiche ». In sostanza, l'acuto scrittore sottolineava l'inopportunità di rinvigorire il radicalismo, già così a lungo combattuto mentre occorreva fidare nella missione gradualista di esso, togliendo voti ai socialisti autentici: e con ciò perdeva di vista l'immediato pericolo rappresentato dal Crispi, che cercava appunto di guadagnarsi i cattolici a destra e di schiacciare i radicali fra i legalitari di Fortis da un lato ed i socialisti dall'altro. Sicché si fece strada una formula conciliatrice propugnata dallo Gnocchi-Viani: « Coalizione di energie e, in epoche elettorali, di voti: non alleanza di partiti ». I milanesi non si accontentavano di questo compromesso ed insistevano per una collaborazione stabile coi radicali « la cui unica ragion d'essere è la difesa della libertà » (dove si apprezza una precisa puntualizzazione del carattere eminentemente democratico e liberale dell'azione del Cavallotti, ed insieme un giudizio pessimista su di essa dal punto di vista classista). Il 6 gennaio, intanto, Bosco, con 472 voti, entrava in ballottaggio col Bonanno, che ne riportava 529; il 13 il candidato di opposizione era eletto, mentre a Budrio, dopo una lotta memorabile, Andrea Costa e il generale Mirri si qualificavano per il ballottaggio con uno scarto di appena cinque voti (1479 a 1474!!!). Lo stesso giorno, a Parma, aveva luogo un convegno segreto — e di cui restarono purtroppo segrete anche le decisioni — in cui la tesi di Turati, concretata in una mozione che auspicava transitorie convergenze « in considerazione della riconquista delle libertà elementari o di altri vantaggi essenziali » raccoglieva solo 20 voti contro 34 dati alla seguente risoluzione intransigente di Bissolati: « I socialisti prenderanno parte alle elezioni politiche e amministrative (dizione aggiunta per Milano) come partito separato e distinto, presentando candidature proprie in quanti più collegi e comuni è possibile, senza partecipare al lavoro elettorale di nessuna frazione del partito borghese (*sic!*), restando però liberi di partecipare ai ballottaggi in favore del candidato che dia serio affidamento di intendimenti di libertà ». Posizione, come si vede, negativa ed incongruente, in quanto cagionava all'opposizione un danno ed una perdita di tempo del tutto inutili, e che ebbe il torto di rimanere segreta sì da giustificare una fiduciosa intervista del Rudinì al *Rappel* sull'alleanza anticrispina e, il 28 gennaio, la seguente dichiarazione ufficiale di Cavallotti, in partenza per Napoli: « Noi democratici lasceremo

---

nale ufficiale del Governo, *La Riforma*, lo citò con onore. Già l'8 Cavallotti aveva manifestato il suo amareggiato dissenso in una lettera inedita ad Imbriani (« Arch. Imbr. » XXXVI, III, 74: « Che Bovio lasci credere, come altre volte nell'ore più furiose della tempesta, di sconfessarmi e disapprovarmi, è un tema su cui non amo discutere »). Il riferimento è ad insinuazioni apparse su *La Sera* e sul *Giornale* ad opera di Vincenzo Morello, il popolare Rastignac. Per le incertezze di Bovio, dovute ai legami massonici col Crispi, si veda un'importante lettera inedita di Adriano Lemmi, datata 15 settembre 1894 (Mus. Risorg., Roma 339.11.2.).

il posto ai socialisti là dove le loro candidature, da noi appoggiate, presenteranno maggiori probabilità di vittoria, e non dubitiamo che così faranno i socialisti verso di noi ». Anzi, per rassodare i contatti, alla fine del mese Imbriani si recava a Milano e Torino.

L'irrigidimento del partito [7] suscitò a Milano vivo disappunto, ed una vivacissima presa di posizione, molto equilibrata, di Prampolini, il più fedele, con Treves, luogotenente di Turati, in un articolo su *La Giustizia* reggiana da cui stralciamo il brano più polemico:

Se domani si trovassero di fronte Crispi e Cavallotti e la elezione del Cavallotti e la sconfitta del Crispi dipendessero dai voti dei socialisti, qual'è quel socialista che oserebbe sostenere che nell'interesse del nostro partito bisogna lasciar eleggere il Crispi, perché la logica dell'intransigenza insegna che in nessun caso al primo scrutinio noi dobbiamo votare per un radicale? (e perché sì nei ballottaggi?). Ebbene: in molti comuni, in molti collegi d'Italia la prossima lotta elettorale si presenta appunto così: sarà combattuta fra Crispi e Cavallotti, cioè fra i reazionari feroci, autori o sostenitori di tutte le infamie che si sono perpetrate in questi ultimi mesi, e i radicali: e la vittoria dei radicali dipenderà appunto dal contegno dei socialisti.[8]

In tal modo, la questione, abilmente posta dal Bissolati sul terreno della lotta di classe, veniva non meno abilmente trasferita dal Prampolini su quello della libertà politica, con un dilemma non meno stringente. Se la posizione di Turati poteva apparire un po' machiavellica nel suo concetto di mantenere in vita il radicalismo a puro fine disgregatore della borghesia, a semplice scopo negativo, più modestamente e nobilmente il deputato di Reggio riconosceva l'insostituibile funzione direttiva espletata, sul piano strettamente politico, dai radicali, con i quali suggeriva ai socialisti una disinteressata cooperazione. L'antitesi non era fra capitale e lavoro, ma tra dittatore e cittadini: e se questi ultimi si riconoscevano nel Cavallotti, i socialisti avrebbero dovuto soltanto allargare sul terreno sociale ed economico la violenta campagna personale di quest'ultimo. La soluzione delle candidature protesta fu al contrario un insipido pateracchio demagogico, senza colorito politico, e senza vera utilità, né prossima né remota.[9]

Il 10 febbraio, mentre a Roma venivano assolti per non provata reità trenta imputati socialisti, tra cui Podrecca, Soldi e Lollini, tutti difesi da Enrico Ferri, mentre, per bocca del conte Pullè, anche i conservatori veneti abbandonavano Rudinì e passavano a parte governativa, a Milano si tenevano le elezioni municipali. Su 46.332 iscritti votarono 28.001, ossia una percentuale, per l'epoca, ragguardevole, considerata l'astensione parziale dei cattolici, invano criticata, anche con minacce, dalla stampa crispina.[10] I risultati furono i seguenti:

Moderati 19.574 voti di lista e 40 seggi (Beltrami, Visconti-Venosta, Vigoni, Greppi, Gabba, Negri, Trivulzio, Fano, Porro, Gavazzi, Gatti-Mosca);

---

[7] Ad esso non fu forse estranea la brillante vittoria di Costa, anch'egli fautore dell'intransigenza, il 20 gennaio. Il candidato socialista fu eletto con 2019 voti contro 1765 dati a Mirri. Ricordiamo che a Parma vi furono due astenuti.

[8] Più in là, Prampolini paradossalmente afferma di essere disposto a votare anche per i clericali, pur di combattere Crispi!

[9] Non soltanto i socialisti, peraltro, si mostrarono riluttanti all'alleanza. Molte perplessità e malignità si notano anche nel discorso pronunziato il 13 gennaio a Brescia dall'on. Zanardelli. Ed intanto l'ambiente si surriscaldava, come mostra un articolista del napoletano *Pungolo* nel fondo di capodanno: « Il popolo è stufo, arcistufo e non si commuove né alle filippiche di Catone Cavallotti né alle chiacchiere del marchese Starabba. Esso comprende benissimo che non è questione che di caccia al potere. Non ho velleità reazionarie, ma oso dire che se un bel giorno ' qualcuno ' cacciasse tutti questi messeri e dicesse 'comando io ' la Nazione plaudirebbe di gran cuore ».

[10] Vedi *La Riforma* 3 febbraio (« Di fronte ai nostri doveri, che s'impongono ad ogni cittadino, di concorrere, anche nell'interesse proprio, a difendere la società dalle minacce di un partito che mira alla demolizione brutale, i cattolici sentiranno maggiormente il dovere di uscire dalla neutralità »).

Cattolici 13.836 voti di lista e 17 seggi (Colombo, Cornaggia, De Herra, Nava, Degli Occhi);

Radicali 14.673 voti di lista e 21 seggi (i quattro del *Corriere*, Antongini, Rocchetti, Rossi Luigi);

Repubblicani 13.795 voti di lista e 2 seggi (Gasparetti e Antongini);

Socialisti 4.423 voti di lista e 0 seggi (capolista Turati).

Cadevano sette deputati radicali, non rieletti a consiglieri comunali, e cioè gli onorevoli Mussi, vice-sindaco, Annoni, Aporti, Riccardo Luzzatto, Maffi, Marcora e Missori; anche battuto era il leader repubblicano Luigi De Andreis.

Come si vede, una brillante vittoria della Destra ed una disfatta inattesa e grave dei radicali, agevolata dal frazionamento dell'Estrema e resa più clamorosa dalla caduta dei principali esponenti e dallo sfavorevole gioco di preferenze. Un risultato che non significava vittoria del ministero, ma soltanto un ritorno dell'elettorato milanese alle vecchie posizioni moderate, abbandonate da una dozzina d'anni, ritorno dovuto anche all'accorata propaganda liberista anticrispina svolta sui fittavoli e i piccoli commercinti, nerbo del radicalismo. Questa situazione è fedelmente rispecchiata nei commenti della stampa di sinistra.[11] Il 13 febbraio, sul *Don Chisciotte* scriveva Guerino: « La lotta è stata aspra, valorosamente combattuta. I democratici, che sono vinti per pochi voti, nulla hanno sacrificato della loro individualità e dei loro principî »: esatta, anche nel disinganno per la defezione socialista, questa rivendicazione che si opponeva all'antipatico connubio di destra, non sollecitato da alcun vero interesse positivo, e solo suggerito da un vago timore di novità, rinfocolato dai crispini. Ed i socialisti, per parte loro, svelavano tutta l'ambiguità della loro condotta nel manifesto elettorale, riportato con biasimo sulla *Critica* del 15 febbraio, dove, pur promettendosi « appoggio leale e cordiale » ai candidati democratici da cui, con un troppo esplicito machiavellismo, si attendeva « la tutela delle libertà elementari e quei vantaggi immediati onde le organizzazioni proletarie attingeranno nuove forze pel faticoso cammino della loro emancipazione »; malgrado ciò, dunque, l'inciso finale assumeva un odioso tono didascalico di concorrenza (« La lista socialista si unisce alla lista democratica nella protesta e nei desideri, ma al tempo stesso addita la causa profonda dei mali contro i quali la democrazia stessa, non illuminata dal concetto scientifico del socialismo, lotterebbe invano »). Quanta differenza tra questo bizantinismo, a cui Bissolati continuava ad offrire le armi caustiche della sua dialettica, e l'imponente accordo stretto il 3 febbraio tra radicali e socialisti siciliani, auspice Napoleone Colajanni! Peraltro le candidature prescelte — De Felice e Barbato — col loro carattere troppo accentuatamente etico snaturarono la fecondità di quest'alleanza e fecero pesare sulle elezioni generali un equivoco politico difficilmente eliminabile.[12]

* * *

Tutto il periodo compreso tra la votazione milanese e le elezioni generali per la XIX Legislatura è poderosamente dominato dalla campagna morale di Felice Cavallotti. Nel campo dell'opposizione, andò perdendo vigore, tra oscillazioni e flessioni, la linea

---

[11] Tra quella di destra, notiamo il completo passaggio al ministero de « La Perseveranza » (« Il Paese ha completamente dimenticato tutti i partiti parlamentari. Il Paese odierno si divide in due parti. Una che vuole il sovvertimento delle istituzioni, l'altra che ne vuole la conservazione, e vuole l'ordine, la pace interna, il lavoro non disturbato. L'on. Crispi è stato il difensore di questa seconda parte contro la prima »). Una tale nettissima contrapposizione di vedute e di interessi favoriva, ovviamente, la tesi del Cavallotti e dei socialisti transigenti. Ad essa si avvicinava anche Ruggero Bonghi.

[12] In questo periodo preelettorale, ricordiamo la clamorosa caduta dello Zanardelli al consiglio provinciale di Brescia, dovuta ad un massiccio intervento cattolico, ed i 17 seggi conquistati a Forlì dall'Estrema coalizzata intorno a Fratti contro i 21 strappati dai legalitari governativi dell'on. Fortis.

tenuta dal Rudinì, a profitto della rigida impostazione finanziaria suggerita da Colombo nel suo grande discorso del 17 aprile al ridotto della Scala. Il leader moderato, in un'intervista del 24 febbraio alla cattolica *Lega Lombarda* manifestava, sotto l'impressione dei dissensi milanesi, ostilità e sospetto verso i socialisti: quindi annunziava, sotto l'influenza dello Zanardelli, una sua brusca e clamorosa conversione alla gestione privata delle ferrovie: finalmente, il 19 marzo, a Palermo, incautamente risuscitava accenni regionalisti e federalisti. E la Destra cadeva a pezzi: anche il Piemonte, per opera del giovane ed ambizioso Emilio Sineo, era perduto ai moderati, malgrado il disperato intervento di Imbriani: i quindici deputati giolittiani che facevano capo all'on. Palberti si ostinavano a mantenere la neutralità. Assai più ardenti ed entusiasti apparivano invece i radicali: il 18 aprile una lettera di Colajanni sottolineava il concetto del pericolo comune e la necessità di una coalizione: « Radicali e socialisti oggi non hanno la libertà della scelta in quanto a momentanee simpatie: tra i moderati, che li lasciarono vivere, anche male, se vuoi, e l'on. Crispi, l'autocrate del momento, che li vuole tutti e ad ogni costo e ad ogni modo soppressi, mi pare che il semplice istinto di conservazione li dovrebbe accostare ai primi ». Qui siamo peraltro — ed è bene notarlo — su un piano di opportunità non dissimile da quello su cui si muoveva il Rudinì. In sostanza, lo sgretolamento operato dai ministeriali sui cattolici della Destra, gli appelli alla difesa della società e della monarchia, tutto ciò, insieme alla debole volontà dei socialisti ed alla pavidità di Zanardelli, dava buoni frutti: i nuovissimi alleati, tranne che, ripetiamo, in Sicilia, cominciavano a diffidare ed a considerarsi con disagio, specie per le rinnovate aperture dei moderati verso i cattolici.[13]

Un'autentica cordialità regnava invece, e meglio avrebbe potuto regnare, sul lato opposto dello schieramento radicale, e cioè nei rapporti con i socialisti. Qui la tendenza transigente di Turati, spalleggiata in Lombardia dal Tanzi, cominciava a prevalere, portando alla benefica decisione, ostacolata da Bissolati, di escludere le candidature protesta in collegi radicali; per parte sua il Cavallotti si recava col fido Engel (che vi veniva arrestato) a Palermo, per propugnare la candidatura Barbato, la più accentuatamente socialista tra quelle protesta, e più tardi imponeva il De Felice come antagonista del Crispi nel quarto collegio di Roma. Per conseguire questo risultato di feconda collaborazione, da una parte e dall'altra si dovettero superare aspre difficoltà: più gravi quelle del Cavallotti, che vedeva allontanarsi da sé due coadiutori quali il Bovio e il Pantano, tentato il Barzilai,[14] in violento dissenso i due capi del radicalismo romano, Mazza e Ferrari: meno dure quelle superate dal Turati, la cui visione della situazione è particolarmente fredda, lucida, utilitaristica, e riuscì appunto per questo a soverchiare il generoso impulso massimalista degli avversari. Turati guarda a Cavallotti con ammirazione profonda: comprende che il protagonista della battaglia, nell'esaurimento della Destra, è soltanto lui: ne apprezza la lealtà e l'operosità infaticabile: ne valuta lo straordinario fascino personale, e non deride più le sue capacità politiche; [15]

---

[13] Conviene ricordare come uno dei capi dell'opposizione, l'on. Brin, dichiarasse il 18 marzo a Lanzo la sua simpatia verso « gli antichi amici dai quali non possono separarci che passeggere divergenze del momento ».

[14] Ma il grande pubblicista triestino replicò seccamente il 6 aprile sul *Don Chisciotte*: « L'Estrema Sinistra dunque oggi vuol provocare dagli elettori la condanna del ministero attuale e deve scegliere all'uopo la tattica migliore, la più avveduta, ed è impossibile che dall'oste avversa stia a sentire il consiglio di usarne un'altra per farle piacere ».

[15] La rappresentazione del contrasto Crispi-Cavallotti, nel numero del 16 maggio della *Critica*, alla vigilia delle elezioni, ha qualcosa di epico nella sua figurazione colossale: « Lo spirito dell'antica Inquisizione risolleva il capo e spadroneggia. Sua immagine è il brigante della Sila con al collo la reliquia benedetta: sua incarnazione è Crispi re. Salirà il mostro al Campidoglio? Cavallotti, con la mano nervosa, sfrena sul suo cammino gli ultimi esplosivi. Scuoteranno essi la Nazione assopita? ». Notiamo come la suggestiva immagine turatiana pecchi un po' di inesattezza, in quanto, proprio il giorno

ma dietro il leader scorge l'amorfa massa radicale, ne individua la forza e le debolezze, ed in un memorando articolo del 16 marzo ne schizza, con una spregiudicata fermezza calcolatrice che impressiona, il magistrale ritratto:

In Italia vive, o vegeta, o muore, ad ogni modo s'addensa una classe media, una piccola borghesia la quale del presente regime soffre tutti i danni e che, minacciata dalla concorrenza dei forti capitali, esaurita dalle tasse, rovinata dai craks bancari, guarda alla gazzarra megalomane dell'attuale Governo come al suo peggiore nemico; e odia il militarismo, la triplice alleanza, l'espansione militare africana, odia tutto ciò che fa la forza e la ragion d'essere degli attuali poteri, dell'attuale sistema di governo, tutto ciò che la insidia, la dissangua, la proletarizza. Questo è il partito democratico. Amalgama di malcontenti, direte, piuttosto che partito. Accozzaglia eterogenea, più atta al demolire che al ricostruire. E sia. Il demolire non è poca cosa né indifferente per noi. Pure è da questo amalgama che uscirono quei pochi radicali che, in qualche modo, tentarono far argine, in Parlamento, alla congiura dei reazionari di ogni gradazione.

Come si vede, una concezione dell'alleanza a fine puramente socialista, un addossare al compagno il peso e la responsabilità di sostenere l'urto più massiccio del potere costituito sul terreno minato delle pubbliche libertà e sul piano parlamentare per poi sfruttare la crisi nell'interesse di una ricostruzione socialista. Non si vede insomma fino a che punto il Turati valuti in senso obiettivo e costruttivo, sia pure gradualisticamente, l'opposizione radicale, e dove al contrario subentri per quei deputati un concetto di patroni, di inconsci veliti che si immolano al socialismo avanzante. Per il Turati, cioè, non si può certamente parlare di collaborazione, ma solo di sfruttamento di una situazione contingente di dissenso nel campo, integralmente ostile, della borghesia. Un riformismo è qui del tutto assente, come meglio si vedrà in seguito. Ma sulle sue possibilità, sui concreti punti di contatto che si sarebbero potuti sviluppare, sull'eventualità di un fronte progressista allargato sino all'ala democratica dei cattolici, si sofferma un libro edito in quei mesi a Firenze,[16] proprio dove fioriva l'intransigenza socialista e più si avvertiva la compattezza del blocco conservatore, libro che, aprendo una non lunga parentesi, desideriamo esaminare, come testimonianza dell'affermarsi di quella coscienza di sinistra democratica sulla quale, ma con assai minor sincerità verso i socialisti, il Giolitti avrebbe edificato la sua concreta opera di governo.

* * *

Fra i deliberati del convegno di Parma, dominato dal dibattito sulla tattica, era quasi passato sotto silenzio quello che incaricava l'Esecutivo del partito di formulare due programmi cosiddetti minimi, uno amministrativo, l'altro politico. Evidentemente, questa piattaforma di eventuale intesa con la borghesia radicale non garbava troppo agli intransigenti. Comunque, nell'aprile, a Bologna, un consiglio nazionale socialista ratificava il programma minimo, i cui capisaldi erano i seguenti:

Riforme politiche. — 1) suffragio universale e indennità ai deputati; 2) abolizione di ogni legge restrittiva della libertà di stampa, riunione ed associazione; 3) nazione armata (notisi questo punto delicatissimo, al posto del tradizionale pacifismo socialista); 4) referendum e diritto d'iniziativa popolare; 5) eguaglianza giuridica e politica dei due sessi; 6) autonomia comunale ed indennità per tutte le cariche elettive.

Riforme economiche. — 1) riforma dei patti colonici a vantaggio dei lavoratori; 2) divieto di sostituire la forza pubblica agli operai scioperanti; 3) nazionalizzazione delle ferrovie, delle miniere, della navigazione; 4) espropriazione delle terre incolte, per affidarne la coltivazione ad associazioni di lavoratori; 5) concessione dei lavori pubblici a cooperative; 6) abolizione delle spese per il culto; 7) cassa pensioni pei vecchi invalidi

---

prima, una circolare Paganuzzi, infrangendo i disegni ministeriali, invitava di nuovo i cattolici all'astensione.

[16] Rodolfo Calamandrei, *Logica del radicalismo italiano*, Firenze, Niccolai, 1895.

ed inabili, amministrata dai lavoratori (*sic!*); 8) orario di 8 ore, accordo su un salario minimo, riposo settimanale di 36 ore consecutive; 9) limitazione del lavoro di donne e ragazzi; 10) proibizione del lavoro notturno, salvo pei casi di pubblica utilità; 11) estensione dell'istituto dei probiviri a tutti i contratti di lavoro industriale ed agrario; 12) istruzione laica obbligatoria fino alla quinta elementare, insegnamento professionale, migliorie ai maestri; 13) tassa unica progressiva sui redditi e sulle successioni, con esenzione dei redditi minimi, e abolizione del dazio consumo e delle imposte indirette con riduzione degli interessi sul debito pubblico.[17]

Scopo del volume del Calamandrei è quello di dimostrare e sottolineare i profondi punti di contatto fra questo programma e quello enunciato dalla democrazia radicale nel Patto di Roma di cinque anni prima. E l'impresa non è davvero disagevole, stante l'ampiezza e l'avanzato progressismo della linea tracciata dal Cavallotti. Noi non possiamo soffermarci su di essa: [18] ma ci basti confermare come *assolutamente tutte* le istanze fatte ufficialmente proprie, in linea possibilista, dai socialisti nel '95 si trovassero espresse, quasi con gli identici termini e con assai più vasti accenni al campo giudiziario, a quello burocratico, militare, di politica estera, nel programma dei radicali del '90, che pure è presentato non come un'azione di governo, ma come un semplice ordine del giorno per i lavori della XVII Legislatura. Sicché non a torto, compiacendosi di questa sostanziale ed esplicita identità di vedute, l'A. può scrivere a pp. 12-13 dopo aver rivendicato l'ardita opera pionieristica del Bertani: « Il programma del radicalismo italiano non è un miscuglio inorganico di riforme infeconde, ma è una compagine organica di riforme preordinate ad un fine: la soluzione del problema sociale in Italia (*sic*: un po' sommario, in verità). Accrescere la vera ricchezza, dirigere il capitale verso la produzione di cose necessarie alla vita e restringere le spese improduttive; diminuire lo squilibrio tra le classi; avviare ad una equa distribuzione delle ricchezze, mercè una pacifica trasformazione dell'attuale ordinamento economico in altro ordinamento nel quale il lavoratore consumi intero l'equivalente del proprio lavoro (*sic*: e questo ci pare molto avanzato): ecco dunque la sintesi del programma radicale italiano ». Questa coincidenza ideologica, che l'A. sottolinea, sia pure con soverchio ottimismo, non sembra sia stata avvertita, sicché non si riuscì ad andare oltre ad una passeggera collaborazione elettorale. Non mancò chi cercasse di concretizzare questo felice momento in un'azione effettiva di propaganda: così il Colajanni, che proprio in questi mesi fondava la sua *Rivista popolare* poi isterilitasi in un bizantinismo dottrinario: ma in genere i sospetti e la freddezza ironica di Turati prevalsero, né d'altronde contribuirono ad una duratura distensione le oscillazioni del Bovio e l'educazione schiettamente borghese e paternalistica dell'Imbriani. Tra la difesa delle libertà politiche, comune anche ai moderati, e le rivendicazioni classiste non si riuscì, per reciproche debolezze, ad istituire un saldo legame che potesse strappare l'iniziativa alla grande borghesia dirigente.[19]

---

[17] Questo programma fu pubblicato nel fascicolo di maggio della *Nuova civiltà* di Firenze. In esso si chiedeva anche la nomina di ispettori addetti all'igiene ed alla pulizia delle fabbriche. Il programma minimo fu illustrato in un opuscolo « Salviamo il Parlamento » di Francesco Ambrosoli (con prefazione di Treves) in polemica col Turati.

[18] Chi desideri consultare il Patto di Roma può rifarsi all'edizione curata in Roma nel 1907 dalla direzione radicale.

[19] Abbiamo detto che il Calamandrei intelligentemente non trascurò di allargare indagini e prospettive anche all'ambiente cattolico più avanzato, ormai in definitiva rottura col Crispi ed anche con la moderateria lombarda. Forse questo tentativo era un po' prematuro, come dimostrano talune incongruenze dei brani che seguono, riportati dall'A., ma certo avrebbe potuto opporre un più compatto fronte di libertà alla massiccia repressione degli anni successivi e porre una valida ipoteca per l'acquisizione alla democrazia delle masse cattoliche insofferenti dell'astensione.

Ecco i brani in questione:

Unità Cattolica 4 giugno: « Noi cattolici, per le origini della nostra fede, per lo spirito della carità pubblica (*sic!*) che ci informa, per la costante tradizione della Chiesa, per la stessa storia d'Italia, non siamo forse intimamente democratici? (*sic!*). Se il ra-

* * *

Il 26 maggio 1895, dopo che il presidente del Consiglio aveva chiuso la campagna elettorale con un discorso di inaudita violenza all'Argentina di Roma, si tenevano le elezioni generali, per la seconda volta consecutiva anticipando sul prescritto intervallo quadriennale.

Le tre candidature protesta ottenevano un successo formidabile, ma forse un po' inferiore all'attesa, considerando anche la temerità di certi confronti. Nicola Barbato era eletto a primo scrutinio al quinto collegio di Milano contro il legalitario Luigi Rossi ed a Cesena contro il moderato Pasolini, ed entrava in ballottaggio a Ravenna col Gamba, da cui era battuto per soli sedici voti. Complessivamente, la sua candidatura, presentata in duecento collegi, raccoglieva trentacinquemila voti, contro i venticinquemila andati al De Felice, eletto a Catania, ma battuto nettamente dal Crispi a Roma ed a Modica. Quanto a Bosco, egli batteva in ballottaggio il principe di Laganà al quarto collegio di Palermo. Per i socialisti, i risultati erano i seguenti:

Eletti a primo scrutinio: Andrea Costa a Budrio con 1561 voti; Agostino Berenini a Borgo S. Donnino plebiscitariamente; Enrico De Marinis a Salerno, nell'antico collegio di Nicotera; Camillo Prampolini a Guastalla.

Eletti in ballottaggio: Enrico Ferri a Mantova, Gregorio Agnini a Mirandola, Leonida Bissolati a Pescarolo, Italo Salsi a Reggio.

A Cremona, Filippo Turati, presentato contro il radicale Sacchi e lo zanardelliano Vacchelli, non era neppure riuscito ad entrare nel ballottaggio, vinto poi dal Sacchi, e così pure lo Gnocchi-Viani al secondo collegio di Milano.

Nel complesso, la topografia del Parlamento risultava come segue: [20] *Ministeriali* 348; *Moderati* 101; *Radicali* 50; *Socialisti* 9. Per i socialisti, acquistava un particolare valore l'elezione trionfale del Salsi contro il potentissimo Ulderico Levi e soprattutto la magnifica affermazione del ferroviere Quirino Nofri a Torino, battuto di pochissimo in ballottaggio, con 1558 voti, dal moderato Badini.[21]

Agli occhi nostri, certo, l'Estrema appare, per parte socialista, colpevole di essersi lasciata sfuggire un'affermazione più vasta e completa sul piano parlamentare per la

---

dicalismo smetterà di essere irreligioso (*sic*: le difficoltà insorgono sempre per i principî ideologici) si troverà issofatto a due dita da noi. E, se non saremo amici, saremo avversari aperti e leali, scambievolmente sicuri di quanto ognuno vuole e della meta cui aspira ».

Corrispondenza Verde 18 giugno: « Da una parte e dall'altra sussistono ancora le vecchie repulsioni, le stolide diffidenze, e si persevera in un sistema di ostilità che non ha più oggi alcuna ragion d'essere. Bisogna pure dirlo, bisogna pure che i capi della democrazia se ne convincano, l'anticlericalismo è un sentimento passato di moda (*sic!*) ».

Unità Cattolica 20 giugno: « Le alleanze coi moderati sono necessità locali del momento, ma necessità transitorie perché il partito moderato è il primo destinato a sparire dalla faccia della terra.... Più volentieri si voterebbe, senza paragone, per gente la quale rappresentasse un principio di riparazione, un movimento in avanti, non verso l'ignoto (*sic*: accenno ai socialisti?), ma verso una meta di riordinamento, tanto più stabile quanto meglio fondato sulle tradizioni, sull'indole, sui bisogni del popolo italiano e sulle ragioni della giustizia politica e sociale ».

Unità Cattolica 5 luglio (in polemica con l'estremista *Italie*): « Se un profondo dissenso divide in Italia i cattolici dai liberali, non perciò sono nemici della Patria, né antiitaliani i cattolici, solo perché vogliono la riconciliazione dello Stato con la Chiesa in base alla giustizia e senza nessun nocumento dell'integrità reale della Patria » (*sic*: molto sintomatico).

[20] Francesco Crispi, presentatosi in nove collegi, era stato eletto in otto, raccogliendo personalmente 8519 voti contro gli 8992 di Barbato, i 7268 di De Felice ed i 3559 di Costa, rimanendo battuto solo a Caltagirone contro il moderato Giorgio Arcoleo.

[21] Contro il modesto ed oscuro Italo Salsi, portato contro sua voglia in Parlamento dalla propaganda alquanto demagogica dei compagni, si scatenò a preferenza il sarcasmo e l'ingiuria della stampa crispina (si arrivò ad accusare lui, maestro elementare, di far bollire in classe un crocifisso nella pentola!) provocando una sua nobilissima protesta

preoccupazione di suscitare contro il Governo un plebiscito popolare il più largo possibile, anche se disordinato. E senza dubbio questo sistema caotico conseguì l'effetto di diffondere lo sgomento nelle file borghesi, ottenne il risultato negativo e tipicamente massimalista di accentuare la reazione e renderla più compatta ed isterica sino all'invocazione « della grazia del colpo di Stato regio » (*Mattino*, 31 maggio). Si voleva presentare uno spettacolo di forza, e lo si ebbe: ma l'ostinata intransigenza socialista, caparbia a porre ovunque sue candidature, disorganizzò l'opposizione, sfiduciò molti, disperse migliaia di voti. I radicali ebbero una splendida vittoria e Cavallotti due elezioni: ma la compagine ministeriale poté resistere bene all'assalto, anche senza la cooperazione clericale, chiamando a raccolta l'elettorato meridionale, sfruttando la neutralità di Giolitti e l'inerzia di Zanardelli, puntando sulle candidature genericamente repubblicane per esautorare la Destra a Roma e a Milano. In sostanza, l'unità di comando aveva consentito al ministero di mantenere le posizioni, mentre soprattutto i socialisti pagavano il fio della loro dubbia fede.

E la stampa del partito si rendeva conto di questa insoddisfazione di fondo e tornava quindi minacciosamente a posizioni di sommario dualismo, per screditare l'innegabile potenza governativa in Parlamento.

Il 1° giugno la *Critica* con insolito tono di sfida così commentava le elezioni, sorvolando sui dolorosi effetti del tatticismo:

> La maggioranza ministeriale è data quasi tutta dal Mezzogiorno. Il Piemonte, la Lombardia, la Romagna e l'Emilia sono quasi per intero contro il Crispi, il quale infatti non osò, né poteva osare, di porre la sua candidatura in qualunque dei collegi del settentrione [*sic*: il che è esatto e definisce meglio che non facesse il Cavallotti i precisi termini del problema, ma li riduce a piccole beghe commerciali, perdendo di vista lo sfondo nazionale, giuridico e più eminentemente politico]. Questo antagonismo geografico non fu mai così apparente e pericoloso come ora, e noi pensiamo che esso debba dar molto da pensare in alto luogo, dove si deve pur vedere che, se la questione dell'indirizzo di governo traligna, come minaccia di fare, in un conflitto violento fra Nord e Sud [*sic!*] tristi giorni si preparano non solo pel presente gabinetto o per altro che gli somigliasse.[22]

Porre così recisamente la questione, com'è ovvio, era sommamente impolitico, in quanto si scendeva sul terreno legittimistico e sanfedista prediletto dal Crispi, e si giustificavano gli appelli all'ordine ed alla devozione monarchica. Questa impostazione, che ai teorici della *Critica* appariva coerentemente scientifica, rivelava invece l'insanabile frattura dell'opposizione di sinistra e la persistente immaturità dei capi socialisti al gioco parlamentare, se non alla visione politica d'assieme. Comprendiamo così la soddisfazione dello scaltrito Scarfoglio per i successi socialisti, che svuotavano i radicali senza apprezzabili danni per il ministero, il quale, fatto accorto dall'esperienza, si volgeva ora a staccare il Rudinì dal suo più pericoloso antagonista, che rimaneva il Cavallotti. Questa impressione di nullismo socialista, appena scalfita dalla patetica risonanza delle candidature protesta, era condivisa anche dal massimo foglio democratico meridionale, il *Roma*, nel suo fondo del 13 giugno. Le elezioni socialiste erano viste come uno scandalo, come una minaccia di turbamento, di disordini, che reclamasse provvedimenti polizieschi, come un indice di malcontento portato su un piano esasperato di emotività: ma politicamente l'ambiente nazionale non si arricchiva di nuovi influssi positivi, il dualismo Crispi-Cavallotti restava inalterato e dominante, mentre l'alleanza della sinistra democratica si avviava ad un inglorioso scioglimento, foriero di nuove e più dolorose e decisive polemiche.[23]

---

sul *Don Chisciotte*. Ricordiamo che De Marinis batté l'ex-ministro Diego Tajani. Tra gli sconfitti fu anche l'on. Rava, sottosegretario alla Giustizia.

[22] Questo articolo suscitò una violenta e lunga polemica fra la *Critica* e la *Lotta di Classe* da un lato e *Il Secolo* e *Il Giornale*, organi radicali, dall'altro.

[23] Alcuni giornali esagerarono invece la portata delle affermazioni socialiste, con l'evidente scopo di rassodare il fronte conservatore crispino e confondere le idee degli

* * *

Il restante dell'anno 1895 passò per i socialisti nella pigrizia più desolante. Il gruppo parlamentare si trovava a disagio nell'ardore delle dispute sul plico Cavallotti e delle violente offensive radicali contro il Governo: la tendenza massimalista e dottrinaria prendeva la mano agli oratori, sospingendoli su una via di ostinato ostruzionismo, votato a rimanere senza risonanza. Così il 25 giugno, alla Camera, nel momento solenne di votare l'o. d. g. Torrigiani che il ministero considerava come una liquidazione della questione morale,[24] Andrea Costa si lasciava andare ad una intempestiva declamazione, in cui peraltro apprezziamo le opportune aperture verso l'elettorato radicale: « Facendo il processo al Crispi, noi non lo facciamo alla borghesia illuminata che intravede i nuovi veri e li caldeggia; non alla gioventù studiosa, che aspira a giustizia, a libertà, a emancipazione del lavoro; non alla povera, onesta, magra borghesia di città e di campagna, precipitante ogni dì più nell'abisso del proletariato; noi facciamo il processo alla borghesia sfruttatrice, tirannica, corrotta »: il che riecheggia i motivi etici di Cavallotti, ma senza il suo disinteresse e la sua personale generosità. Più lucido ed alto apparve il Costa pochi giorni dopo, quando, l'11 luglio, l'Estrema si presentò divisa e discorde a votare la proposta di proclamare il 20 settembre festa nazionale:[25] egli, annunziando, insieme a Berenini, la loro astensione a nome del gruppo socialista, nobilmente soggiungeva: « Io mi associo ad una proposta che consacra il libero pensiero, a condizione però che in questo giorno nessun cittadino italiano, condannato per il culto dei suoi ideali, debba più gemere nei reclusori del Regno ». E il 18 luglio si presentava l'occasione di confermare questo punto di vista, allorché Costa, prendendo la parola dopo De Marinis perché si convalidasse l'elezione dei tre reclusi, affermava di pretenderla « in nome della sovranità nazionale ». Bella ed entusiastica giornata, questa, per l'Estrema, quando si vide anche un solenne giurista come lo Zanardelli associarsi all'eloquente difesa dell'Imbriani ed alle eleganti sottigliezze di Barzilai: giornata dolorosa, d'altro canto, per l'opposizione, in quanto si videro i moderati, per bocca del Rudinì, appellarsi ipocritamente alla grazia sovrana e votare intanto compatti per il ministero, la cui vittoria (236 voti per l'invalidazione contro 27) risultò numericamente schiacciante e psicologicamente ancor più piena e completa.

---

avversari. Così il *Corriere di Napoli* scriveva il 2 giugno: « Mai repubblicani e socialisti si mostrarono così numerosi e potenti, mai poterono vantare un così completo trionfo »: espressione che rispecchia soprattutto lo sgomento dei circoli monarchici per l'elezione a Milano dei repubblicani De Andreis e Zavattari. Così anche la *Opinione* scriveva il 28 maggio: « Il fenomeno più notevole di questa elezione è l'efflorescenza del socialismo rivoluzionario, favorito, senza dubbio, più che da altre cause meno prossime, dalle agitazioni degli ultimi mesi (*sic*: è ben colto il lato emotivo) e, diciamolo pure, dalla condotta demolitrice di una gran parte dell'opposizione (*sic*: anche per le debolezze della Destra, pare dica preoccupato il grande organo dei moderati crispini) ».

Ricordiamo che in queste elezioni il Governo applicò una revisione dei registri elettorali (legge 11 luglio 1894) per cui l'elettorato fu decimato. Le riduzioni oscillarono, secondo il *Corriere di Napoli*, tra il 5 e il 40%. Ecco alcuni dati all'8 marzo: Bologna da 49 mila a 43 mila; Padova da 30 a 25; Pavia da 57 a 48; Bergamo da 47 a 35; Treviso da 39 a 21 ecc.

Altrove fu seguito il processo inverso. Una lettera inedita di Antonio Maffi (Arch. Imbriani XXI, V, 147) comunica che a Massa ai 1500 elettori iscritti ne vennero aggiunti 3500 per combattere la sua candidatura!!!

La divisione dei deputati per zone e il numero dei voti erano i seguenti: NORD 129 ministeriali, 97 opposizione; CENTRO 81 e 28; SUD 135 e 41. *Ministeriali* 713.819; *Moderati* 266.146; *Radicali* 142.356; *Socialisti* 82.523.

[24] E la cui approvazione per 283 voti a 115 scatenò un'infernale gazzarra di esultanza nella stampa crispina.

[25] Anche nella Destra vi furono incertezze: Rudinì uscì dall'aula, assieme a Cavallotti e Zanardelli; Colajanni votò contro ed Imbriani si astenne.

Subito dopo la Camera prese le vacanze, in un'atmosfera resa pesantissima dalle lungaggini giudiziarie sulla denunzia Cavallotti, dall'alterigia della maggioranza, dalle discordie dell'Estrema.[26] Ed i dissensi s'infiltrarono anche in campo socialista, e qui su un terreno imprevedibile, quello dell'espansione coloniale, ad opera di Arturo Labriola. Il giovane polemista napoletano si metteva in urto col Turati, ponendo la questione su un piano opportunistico e prettamente borghese: « Allo stato dei fatti, il ritiro dall'Africa sarebbe un errore peggiore dell'esserci andati.... Qualunque opinione si porti della nostra conquista africana, l'essenziale per adesso consiste nel trarne i maggiori vantaggi che si possano »: ed il Labriola spezzava una lancia in favore della « colonizzazione familiare ».

Le precoci debolezze nazionalistiche dell'ardente scrittore non ebbero eco immediata, ma vivacchiarono a lungo.[27] Il lavoro organizzativo del partito era ora tutto impegnato nelle nuove campagne elettorali a favore dei reclusi: il 18 agosto, votandosi nei collegi restati vacanti per l'opzione di Crispi, De Felice era eletto a Roma con 657 voti contro 455 andati al moderato Odescalchi e 170 al crispino Avallone; Bosco era anch'egli eletto al quarto collegio di Palermo con 1139 voti contro 588 andati a Vincenzo Cervello. Finalmente, il 1° settembre, rinnovandosi la votazione nei quattro collegi dei reclusi e di Costa, i candidati socialisti erano tutti trionfalmente rieletti.[28]

Eppure, questa catena di successi, rassodata dall'elezione di altri due deputati radicali,[29] non provocava che scarso entusiasmo e fiacca solidarietà. Ormai si comprendeva la vanità di queste candidature senza sfondo politico, che rinnovavano, con l'identico astrattismo, i plebisciti ravennati per Amilcare Cipriani. E, sedatasi per forza di cose la campagna morale e rientrato il Cavallotti in una vigilante attesa, si vide a luce meridiana come la sua assenza scompaginasse l'Estrema e facesse risuscitare gli antichi rancori.[30] Le sconfitte africane rivelavano ancora una volta il fondamentale equivoco risorgimentale e garibaldino, in politica coloniale, dei radicali, con le loro perplessità

---

[26] Sintomatica fu l'aspra reazione dei deputati meridionali, con in testa i vecchi e famigerati luogotenenti crispini, Ungaro, Casale, Spirito e Sandonato, contro l'articolo *Parlamento servile* scritto dal Colajanni sul *Secolo*. Il deputato siciliano fu costretto a ritrattarlo.

[27] Ancora il 16 gennaio 1896 Turati doveva intervenire vibratamente in difesa della tesi socialista per l'abbandono assoluto: « In Africa, perché ci siamo andati, perché ci incaponiamo a restarci, non c'è anima viva che lo sappia. Non c'è alcuno, osiamo dirlo, neppure che se lo domandi. È un imbambolamento epidemico, che non ha nemmanco le illusioni scusabili e sincere dell'entusiasmo. Neppure la vergogna continua di cui ci copriamo, offendendo, con le più sconcie ferocie, e senza alcun frutto, il diritto delle genti, desta una reazione qualsiasi ».

[28] Mette conto di ricordare le cifre dei votanti e degli iscritti in queste elezioni, onde mettere in risalto come la compattezza socialista riuscisse a sfruttare brillantemente l'assenteismo borghese:

Milano V: Barbato 2208 voti, 202 dispersi, 8408 iscritti; *Budrio*: Costa 1412 voti, Mirri 622, 4854 iscritti; *Cesena*: Barbato 947 voti senza competitore, 3445 iscritti; *Catania II*: De Felice 1262 voti senza competitore, 2870 iscritti.

[29] Giampietro ad Atessa e Budassi ad Urbino.

[30] Così, ad esempio, non appare generoso e neppure opportuno il commento della *Critica* del 1° settembre, proprio nel pieno della riscossa dell'Estrema: « Tutto passa nell'indifferenza. Dov'è andata la bella fiammata di entusiasmo della lotta per la libertà? I quattro sognatori che l'avevano attizzata sentono cascarsi le braccia. Che ne è della lotta generosa di Cavallotti all'assalto dell'antro di Caco? Parlamento e giudici lo mandano a spasso e gli amici lo lasciano solo, finché anch'egli si senta come spezzati i muscoli. Che fanno i democratici, che fanno gli stessi radicali? Invano li abbiamo confortati, assillati, sospinti. La Camera è chiusa ed essi sono andati in vacanza. Torneranno a fare l'opposizione se e quando a Crispi piacerà. Intanto il partito clericale lavora e si prepara nell'ombra (*sic*: un residuo di massimalismo del genere degli appelli all'ordine di Bonghi) ». Per il punto di vista radicale, sempre largo e comprensivo, si veda il fortissimo articolo del « Saraceno » sul *Don Chisciotte* del 15 agosto, qui per brevità non riportato.

e le loro incongruenti vampate di amor patrio. Ed il 16 dicembre la *Critica* tornava con impeto e coerenza sull'argomento, agitando le avvisaglie di un dissenso più profondo:

Anche quella frazione di borghesia che era riuscita ad imporsi e a frenare le espansioni africane, senza avere però il coraggio di troncarle una volta per sempre, anch'essa è travolta dalla fiumana e deve correre la gara del patriottismo bellicoso. Non deve essa purgarsi dell'accusa, che oggi le fanno, di avere, essa, causato il disastro, quando si oppose alla guerra ad oltranza, alla completa conquista dell'Abissinia? Logica vorrebbe che dal disastro traesse ora argomento per dire — torniamo indietro —; ma una fatalità ironica la sospinge e la costringe a buttarsi in prima linea, mostrandosi incurante di quell'abisso finanziario davanti al quale aveva tentato di arrestarsi.[31]

Rilievi esattissimi e di eccezionale acume: uno dei punti più drammaticamente contraddittori della stessa vita dei radicali era sottolineato con somma evidenza. Ma l'articolista sfuggiva il problema centrale, che restava l'opposizione a Crispi ed ai suoi funesti collaboratori, per addentrarsi in una indagine di principio che non intaccava la sostanza e la monotona realtà della situazione. Anche i socialisti, insomma, avevano perso lo slancio e la chiara visione delle cose e si perdevano, con logica serrata, ma sterilmente, in requisitorie e recriminazioni fuori posto.[32]

Un fatto più grande assai delle pettegole logomachie parlamentari — Adua — spazzò da solo il Crispi e mostrò al dubbioso re Umberto come la sua posizione popolare fosse compromessa. Ma, scomparso il Crispi, restava il suo sistema, le sue tradizioni, le sue teorie di governo: restava un gruppo di fedelissimi, sparso per tutta la Camera, che soffiava in senso autoritario e retrivo sui programmi della Destra ringalluzzita dall'inatteso potere e smaniosa di sottrarsi al temuto controllo di Cavallotti. La storia di quest'annata parlamentare, che ci accingiamo a fare, dà la misura più ammonitrice dei danni di un massimalismo ostruzionistico senza fini determinati, senza ampiezza d'orizzonti né concretezza di singoli interessi reali, in cui i socialisti s'impantanarono, prestandosi volenterosamente al gioco sottile di Fortis e di Sonnino, ottenebrando l'anima generosa dell'Imbriani e corrodendo, per fortuna vanamente, quell'autentico capolavoro di tattica parlamentare, spregiudicato ad un tempo e coerentissimo, che Felice Cavallotti andava pazientemente edificando e che fu coronato dai risultati, solo per la sua scomparsa offuscati, delle elezioni generali del '97.

* * *

La caduta di Crispi fu salutata dai socialisti con un grido di irrefrenabile esultanza, ma anche con riserve verso i suoi successori. A ciò contribuiva un sentimento giustificato di perplessità verso uomini che tornavano al potere senza una propria maggioranza, e quindi con un inevitabile possibilismo programmatico che, negli ultimi tempi, si era andato sempre più avvicinando ad una collaborazione governativa. Dispiacque ai milanesi l'esclusione del Saracco, la cui fama di progressista ed i cui vanitosi atteggiamenti d'ostilità al Crispi sembravano garantire maggior fermezza di quella dimostrabile dall'inviso Ricotti e dal lugubre Colombo, i maggiori e più conservatori luogotenenti del Rudinì. Perciò, il 16 marzo, la *Critica* salutava ditirambicamente i reclusi liberati per l'amnistia del giorno prima (« Onore a voi che soffrendo vinceste: gloria al socialismo

---

[31] Peraltro, i discorsi di Cavallotti alla Camera, il 15 e il 18 dicembre, illustrano il fondo politico dell'azione radicale, che metteva come pregiudiziale, poi coerentemente osservata, di ogni decisione l'allontanamento del Crispi dal potere.

[32] Di questa disorganizzazione dell'Estrema approfittò con arrogante impudenza il ministero per chiudere la Camera e prorogare le leggi eccezionali. Ricordiamo che il 13 gennaio 1896 Nicola Badaloni fu eletto deputato di Imola con 1516 voti e 72 dispersi su 5849 iscritti.

immortale! Esecrazione eterna agli immondi carnefici del pensiero vostro, e affoghino sempre, come ora, nell'ignominia e nel sangue!») ma aggiungeva anche, riferendosi all'infelice circolare Rudinì sull'ordine pubblico e il rispetto della legge: «Il governo non è più di masnadieri ma è, ricordiamolo bene, di reazionari decisi: nulla dobbiamo attenderci da esso, neppure il rispetto della legge e quello del pensiero».[33] E ben presto, nel dibattito sull'Africa, i socialisti ebbero modo di manifestare la loro larvata ostilità. Per essi parlò Ferri, il 18: aspro, astratto, rivolse una filippica d'occasione contro i poteri irresponsabili che imponevano la guerra d'Africa, e chiamò «a scartamento ridotto» la politica ministeriale. Cavallotti gli rispose con durissima ironia, divinando fin d'ora lo spiacevole vicolo cieco in cui la burbanza socialista minacciava di cacciare l'Estrema: «Due anni del passato Governo hanno fatto pel partito socialista più che dieci anni di propaganda sua.... Questo spiega perché i colleghi formanti quel valoroso manipolo, specie quelli rimasti fuor di carcere, debbano gratitudine al caduto Ministero e spiega anche perché le dichiarazioni loro trovino tanto consenso di simpatia nei giornali che rappresentano il pensiero del passato Governo». Era, in piena regola, un invito perentorio a smascherare l'equivoco ed a riportare ancora una volta la questione al suo punto cruciale, che rimaneva la persona del Crispi, con i suoi metodi e le sue responsabilità: non era ancora la dichiarazione di guerra, ma un segno di rottura che si andava facendo definitiva. Il leader radicale accentuava questa sua posizione, affermando, in cortese polemica col Bovio: «Preferisco sempre un conservatore il quale mi pacifichi il paese, tolga di carcere il pensiero, mi renda rispettate le libertà pubbliche, ad un giacobino il quale le calpesti e semini l'Italia di odî e di vendette». Socialisti e radicali non erano più fatti per intendersi: malgrado le deboli smentite del Rudinì, l'ipoteca radicale sul governo permaneva pesante ed i socialisti la guardavano con sospetto. D'altronde, Sonnino e Fortis davano battaglia apertamente, senza ancora adattarsi ai patteggiamenti futuri: sicché l'urto fu pel momento evitato, col comodo mezzo dell'astensione, a cui si unirono i repubblicani, e molti del centro, sul credito di 140 milioni.[34]

Ma la situazione si evolveva rapidamente: ed in campo socialista avvenivano capovolgimenti clamorosi. Il 26 aprile, parlando a Brescia, l'intransigente Bissolati si dichiarava favorevole alla tattica del «caso per caso» per la collaborazione con i radicali: e ciò proprio mentre il Turati, invelenito per l'accanita campagna contraria sostenuta da tutta la stampa milanese (con *Il Secolo* in testa: e questo fu un errore imperdonabile) contro la sua candidatura, presentata al quinto collegio di Milano, avendo Barbato optato per Cesena, ritornava alle vecchie posizioni intolleranti e polemiche, forte anche del consenso dei toscani, che avevano sconfessato Bissolati.

Né l'occasione per un contrasto diretto si fece attendere. Il dibattito parlamentare di maggio sui fondi segreti, quello di giugno sull'istituzione del commissario civile in Sicilia e sulla politica estera, argomenti delicati, scottanti, che involgevano tutto un sistema di governo lungamente elaborato dal Rudinì, e di cui è vano seguir qui le vicende spesso patetiche o tempestose,[35] segnarono il definitivo allinearsi dei socialisti all'opposizione, contro Cavallotti. Non mancarono gli episodî culminanti, clamorosi: primo fra tutti la dichiarazione del 27 maggio della federazione socialista di Palermo di astenersi nel ballottaggio fra il moderato Paternostro e il legalitario Bonanno: si vide,

---

[33] Ricordiamo che Nicola Barbato, uscendo dal carcere, rivolse il suo primo pensiero al Cavallotti col seguente telegramma: «A voi, forte combattente alti ideali umani, il saluto riconoscente, affettuoso, in nome delle vittime per le quali avete sofferto tanti dolori». Il 17 marzo, De Felice era a Roma, accolto da cinquemila persone.

[34] L'o. d. g. puro e semplice Sonnino fu respinto con 219 voti a 119 e 72 astenuti. Anche un o. d. g. dimostrativo dei socialisti, presentato da De Marinis, per l'abbandono immediato ed assoluto, fu respinto quasi all'unanimità.

[35] Alludiamo al doloroso ed anacronistico dissenso fra Cavallotti e Imbriani sulla Triplice, ed alla miracolosa vittoria ministeriale sull'o. d. g. Borsarelli, con tre voti di maggioranza e sedici astensioni.

in questa contrastata decisione, su cui pesò l'intervento personale di Bosco e Barbato, un tentativo tendenzioso di salvare il candidato crispino per ostilità preconcetta alla Destra: i radicali ne levarono alte strida, e corsero fin troppo oltre, ad un fronte nazionale dei liberali, dei galantuomini, che non esisteva nella mente di alcuno e che sarebbe stato pericoloso suscitare.[36] Più grave e sintomatica la trionfale elezione del Turati, il 14 giugno, con 2121 voti contro 1470 andati a Luigi Rossi. Qui la lotta aveva assunto (ma sempre nel circoscritto e particolare ambito milanese) un carattere di autentico furore, in quanto la sostituzione di una candidatura inequivocabilmente socialista a quella Barbato aveva aperto gli occhi a tutti sui reali fini pratici del partito d'estrema, contro il quale occorreva la coalizione di tutti i ben pensanti: proprio alla vigilia del voto il *Corriere* scriveva: « Questa volta d'altro non si tratta che di votare contro il candidato e il partito socialista ». E invece Turati era riuscito, proprio in un collegio tradizionalmente radicale, giusto in tempo per capeggiare alla Camera le più intense battaglie contro il governo ed in alleanza con i crispini: [37] finché, sorta la crisi per le questioni militari e avvenuto il rimpasto con successiva chiusura della Camera l'11 luglio, tutto l'edificio elevato dalla disorganica opposizione, senza nesso e discorde, rovinava per la riconciliazione, sia pure passeggera, dell'Imbriani col Cavallotti ed il distacco di quest'ultimo dal ministero, in cui vedeva entrare uomini troppo legati alla Casa reale ed al suo ambiente filocrispino, come il Visconti-Venosta, diplomatico di razza quanto debole uomo, oppure personaggi fiacchi e politicamente indefinibili, come il Luzzatti al posto del rigidissimo Colombo. Questo ritorno del governo su linee forse meno accentuatamente moderate, ma anche più inclini ad un trasformismo possibilista di dubbia opportunità, spinse il Cavallotti a svelare le sue carte ed a tentare con successo, nel suo discorso violentemente polemico di Corteolona, di gettare le basi di una nuova concentrazione di sinistra, aperta allo Zanardelli ed al Giolitti, finalmente uscito dalla neutralità, sul principio della richiesta di nuove elezioni, al doppio scopo di saggiare in modo veritiero la consistenza del gruppo crispino, e di precisare le forze ed i limiti del socialismo, ormai in via di definirsi stabilmente. Purtroppo, anche i repubblicani vollero presentarsi a sé nella loro campagna, ed il sogno di far risorgere una democrazia organizzata e progressista andò per il momento frustrato.

I socialisti, per parte loro, colsero l'opportunità dell'azione radicale e la spalleggiarono: ma fra essi l'influsso dottrinario del Turati andava facendosi predominante, sicché le transitorie collaborazioni non fecero che approfondire il dissenso, appunto secondo i piani del deputato milanese. Tattica indovinata, la sua, ma intempestiva, perché non teneva conto (e qui è senz'altro la grande superiorità di Cavallotti, anticipa-

---

[36] Si veda l'articolo del 9 giugno del « Saraceno » sul *Don Chisciotte*. Notiamo, a riprova dell'inconsistenza politica delle candidature protesta, l'assenza del Bosco, del Verro, del Montalto ecc. in questa votazione palermitana. Ricordiamo come il 7 aprile, in una situazione consimile a quella di Turati, era stato eletto a Carpi, con grandissimo scandalo, un decimo deputato socialista, il fornaio Bertesi, contro il figlio di Manfredo Fanti, e che il 24 giugno, ripetendosi a *Roma IV* la votazione, il De Felice aveva battuto con lievissimo scarto il principe Odescalchi, suscitando pessima impressione.

[37] Ricordiamo anche qui che i votanti, nell'elezione Turati, furono complessivamente appena 3754 su 8227 iscritti. Il neodeputato milanese votò il 10 luglio, e parlò splendidamente, contro il governo e i radicali, sul commissario in Sicilia; fra i 139 votanti contro si trovarono tutti i crispini e i socialisti, e molti del Centro, capeggiati dall'on. Fortunato. Il pensiero di Turati sui radicali, in questo periodo, è espresso in una lettera del 22 luglio agli elettori piacentini: « Io non credo che vi siano due cose al mondo meno fusibili di radicalismo e socialismo [*sic*: ma nessuno ci pensava!]. Il radicalismo, con tutte le sue proclamazioni astratte di giustizia, di uguaglianza, di libertà, è il piatto vuoto messo sulla tavola di ogni cittadino. I socialisti accettano il piatto, ma vogliono contenga l'arrosto. E il radicalismo, l'arrosto, non può assolutamente darlo »: il che è un po' superficiale e sposta i veri termini del problema. Ricordiamo come in questo periodo la stampa radicale rappresenti nel partito l'ala collaborazionista ad oltranza.

tore di Giolitti nella risuscitazione, magari artificiosa, delle parti parlamentari) della forza tuttora massiccia del crispismo, la cui eliminazione dalla vita politica italiana era condizione essenziale non solo per i motivi ideologici e romantici che apparivano al Turati, ma anche, dato il suo fondo politicamente autoritario ed agrario, per lo sviluppo e la sopravvivenza stessa di un partito operaio e socialista.

* * *

Alla metà di luglio, subito dopo il rimpasto, i socialisti si riunivano a congresso a Firenze. Era all'ordine del giorno il solito problema della tattica, qui complicato a seguito dell'inopinato voto favorevole al ministero dato dall'on. De Felice. Il gesto del deputato siciliano suscitava per contraccolpo un rafforzamento ed un irrigidimento degli intransigenti, che riuscivano a raccogliere l'adesione di 83 delegati su un o. d. g. Sambucco, respinto con 128 voti contrari. L'opera conciliatrice di Enrico Ferri, che attraversa in questo periodo il momento forse più felice della sua tumultuosa esistenza, vale a far confermare i deliberati, alquanto incoerenti ma aperti, di Parma, ed a grande maggioranza: 147 a 71. Guido Podrecca, intelligentemente, liquida dopo vivi contrasti le possibilità di nuove candidature indipendenti o protesta con un o. d. g. che raccoglie 126 voti contro 94. De Felice, intanto, si sottomette. Si decide la fondazione, per il 1° gennaio successivo, dell'*Avanti!*, direttore Leonida Bissolati, la cui visione si fa sempre più lucida, maggiori la popolarità e l'esperienza: gli è accanto un fido amico, ma di tendenze intransigenti, Ivanoe Bonomi. Grande battaglia per l'elezione della Direzione: la sinistra, capitanata da un polemista provetto ed impetuoso come Romeo Soldi si assicura sei posti contro i sette della tendenza turatiana, ora favorevole ad una distensione nel seno del partito per combattere i radicali. Contro costoro, ed anche contro l'indipendente e coraggioso Imbriani, l'ostilità è ora vivissima: ad accentuarla sopraggiunge la crisi di Candia, una questione che vede nuovamente adunarsi tutta l'Estrema in favore della libertà dei popoli. La *Critica* vede il pericolo che l'omogeneità del partito torni a dileguarsi e, preoccupata per gli entusiasmi di Treves ed i comizi che Bissolati tiene eloquentemente insieme all'irredentista Barzilai, scrive il 16 settembre con estrema durezza: « Che cos'è questo nuovo filellenismo? È un romanticismo senile; e, come tutti i romanticismi, contiene la sua parte di ipocrisia »: il che è almeno incongruo per chi aveva sottilmente argomentato contro le violazioni del diritto delle genti commesse dagli italiani in Abissinia.[38] Altro argomento d'impetuosa polemica antiradicale era fornito dai numerosi abusi del potere amministrativo autonomo in Sicilia. Facendo un sol fascio di tutti i governi borghesi passati e futuri (e qui è il caratteristico massimalismo dualistico), rifiutandosi di distinguere la pura reazione illiberale dalla pedantesca repressione conservatrice, la *Critica* scriveva il 16 ottobre: « La storia ha già scolpito per voi, Sadducei, per voi, manigoldi e sicari d'alto bordo, la sentenza

[38] Questa spregiudicatezza alquanto sgradevole dei socialisti sulla questione coloniale, così lontana, ad esempio, dalla serenità scientifica di un Colajanni, la riscontriamo in uno scritto del Soldi sulla *Critica* del 16 marzo 1897: « Il nostro partito ha trovato un'eco profonda nel popolo, domandando il ritiro delle truppe italiane dall'Eritrea, perché in questo caso si trattava di una colonia politica: ma se si fosse trattato di altra località dove, invece di sconfitte, avessimo avuto vittorie, se invece di un territorio impossibile avessimo avuto dei boschi da tagliare, dei terreni fertili da coltivare, dove i nostri disoccupati e molti affamati avrebbero potuto trovar lavoro sicuro e remunerativo, noi non avremmo potuto ostinarci in un'attitudine negativa, anzi avremmo dovuto accettare il fatto compiuto e domandare una costituzione della colonia il più conforme possibile agli interessi del popolo lavoratore »: dove tutte le tirate sulla colonizzazione interna e i diritti all'autogoverno ed all'iniziativa popolare se ne vanno in fumo a profitto di una qualsiasi speculazione opportunistica e commerciale.

suprema. Essa si compendia in un nome: assassini!».[39] Sentimenti esasperati, come si vede, ed una tendenza dannosa da un lato a generalizzare l'ostilità, a riportare la politica su un piano rigorosamente classista, a sostenere l'opposizione fine a sé stessa, dall'altro ad ostentare un realismo politico gretto e grossolano fuor di misura, un machiavellismo di terz'ordine che si faceva elegantemente giocare dalla lungimirante furberia di un Fortis, pur di riempirsi la bocca con sonore declamazioni contro « l'ingenuità preadamitica e la democrazia in livrea » di Cavallotti. Ben a ragione poteva scrivere Cimone sul *Don Chisciotte* del 15 dicembre, proprio mentre cominciavano a delinearsi le prime avvisaglie concretamente reazionarie del ministero, con lo scioglimento di quarantasei circoli socialisti in Liguria, la nuova legge sul domicilio coatto e le interessate lodi, veramente minacciose per la democrazia, prodigate a piene mani sulla *Tribuna* dal crispino Abele Damiani: « È la predicazione incomposta dei socialisti dogmatici, è il loro atteggiamento iroso, scontroso, poco simpatico, che rendono assai difficile ai liberali il sostenere una tesi in loro favore, anche perché la democrazia, la quale non giura sui vangeli del marxismo, viene ripagata con ingiurie, con sospetti, con scomuniche, di quel po' di bene che tenta di fare per garantire la libertà anche ai socialisti ».[40]

In effetti, se la mostruosa coalizione dei socialisti e dei crispini sembrava definitivamente tramontata, e solo permaneva con l'Imbriani una disinteressata quanto platonica collaborazione,[41] è altrettanto vero che gli undici deputati del partito, grazie alle aspre requisitorie del Turati ed agli ostinati martellamenti dell'Agnini, si avviavano a ricoprire nel Parlamento una inopportuna posizione marginale, senza addentellati con la realtà politica del Paese, in un'atmosfera rigida, oracolistica, senza aperture. Soltanto le elezioni, insistentemente richieste dal Cavallotti, ridonando ad ogni partito la propria esatta e proporzionata configurazione, avrebbero potuto ristabilire i confini e meglio determinare le rispettive possibilità; soltanto con le elezioni l'ormai annoso problema dell'Estrema avrebbe potuto rivelare, in un ambiente sgombro da eccitazioni e da sospetti, il proprio equivoco fondamentale ovvero i suoi orizzonti di sviluppo. Questa seconda eventualità, com'è noto, riuscì a verificarsi su un piano di balda opposizione, essendo state eliminate le illusioni di convergenze impossibili, e solo permanendo un fecondo terreno di collaborazione che la morte del Cavallotti non soppresse, ma anzi allargò a favore dei socialisti i quali, senza l'impaccio della sua prepotente personalità, poterono ergersi come protagonisti delle lotte per l'ostruzionismo ed affermarsi, con l'indiretta cooperazione del Giolitti, come un'autentica ed omogenea Estrema. Perciò noi

---

[39] Espressioni di consimile violenza e sommarietà si leggono in un articolo del Bonomi (1° novembre): « È la reazione di questa immonda Italia di oggi contro quella di domani. Credono che essa rappresenti la difesa della classe borghese dagli assalti nostri, difesa disperata che sarà la doglia del parto dell'età nuova.... ». C'è sempre questo offuscamento di vedute verso il Crispi, che si considera definitivamente liquidato, e la monarchia che gli sta dietro, e la cui funzione e vitalità viene malamente sottovalutata, come nel Costa (« La monarchia è un'inutilità e un danno »).

[40] Vogliamo ricordare che fin dal 6 luglio, in un'intervista al *Don Chisciotte*, Cavallotti aveva precisato il suo ministerialismo ed i suoi limiti « .... finché all'opposizione ci sarà Sonnino, onde non avvenga un triste fatto » (quel colpo di Stato che appunto Sonnino avrebbe auspicato nel « Torniamo allo Statuto! » del capodanno '97). All'epoca del discorso di Corteolona, fortemente d'opposizione (30 agosto) si parlava di un gabinetto Sonnino-Luzzatti.

[41] Imbriani parlò caldamente in favore dei socialisti il 1° dicembre, presentando, assieme ad Agnini e ad altri venti deputati radicali di tendenza repubblicana, una mozione per l'abbandono entro sei mesi della colonia Eritrea, che raccolse solo i voti dei proponenti. La difesa era peraltro indirizzata alla tendenza irredentista bissolatiana: « Quegli stessi italiani che voi avete perseguitati, chiamandoli anarchici, socialisti, gente senza patria, senza aspirazioni, quelli stessi appena liberati dal domicilio coatto, e appena veggono lampeggiare un ideale, offrono il loro sangue, lieti di combattere con gli oppressi contro gli oppressori ». Il Rudinì colse questo lato esclusivamente sentimentale e più in là gli gridò con malizia: « Voi siete più conservatore di me! »: e l'Imbriani, memore della clamorosa disputa col Ferri sulla proprietà, tacque.

termineremo questo studio panoramico con un breve esame critico di queste elezioni, riguardandole come il vero inizio di un'azione socialista organizzata e definita sul piano della politica parlamentare, inserita come fu con caratteri proprî e distinti, anzi assai più rilevati che non negli altri partiti, nell'ambito, legale e costruttivo e non più meramente emotivo o propagandistico, della vita nazionale.[42]

* * *

L'anno 1897 si apriva per i socialisti con uno scervellato colpo di forza del governo, il quale, con circolare 6 gennaio del prefetto, Bonasi, scioglieva la Camera del Lavoro di Roma perché « occupatasi esclusivamente di moltiplicare il numero dei suoi gregari (*sic!*), ricercandoli specialmente negli elementi più riottosi, per avere a propria disposizione falangi numerose e temute » e perché « diffonde intendimenti sovversivi nella generazione crescente ». Qui si coglie a chiara luce lo sgomento della classe dirigente dinanzi all'organizzato avanzare del socialismo, che non è più moto incomposto di popolo in tumulto, ma s'identifica in una propaganda intelligente e tentacolare. La lotta si sposta cioè sul piano squisitamente classista, caro al Turati perché si sottraeva al controllo radicale [43] e riusciva a far presa sull'ala socialmente più progredita del gruppo cavallottiano, cioè a quella che, in contrasto con la vecchia guardia liberale e laica di Marcora, faceva capo ad Ettore Sacchi, il quale si pose anzi, sulla *Lombardia*, in aperto dissidio di tattica col suo leader. Né la stampa borghese (vedi il *Fanfulla* del 17 gennaio) mancava di cogliere e segnalare l'aggravarsi del contrasto e la necessità di mezzi energici, idonei ad eliminarlo. Sembrava così chiarirsi l'equivoco del Cavallotti e del suoi ministerialismo testardo, che Bissolati denunziava il 20 gennaio sull'*Avanti!* in termini che appaiono stringenti:

Come mai Cavallotti è ostinato a non domandarsi, o a non rispondere, perché, caduto l'uomo, permangono i suoi metodi e si perfezionano, diventano più feroci e più perfidi? Come mai non intende che la missione ch'egli si è data di combattere il crispismo gli imporrebbe, avvengano o non avvengano le elezioni [*sic*: e qui è l'errore di fondo], di riprendere la lotta con maggior larghezza contro il nuovo crispismo incarnato nel ministero dei gentiluomini e contro le cause profonde a cui si deve il perdurare e l'infierire del crispismo? Se questo Cavallotti non vede e non intende, vuol dire che il suo ufficio politico è finito.[44]

---

[42] Un episodio che ben illustra la mentalità talora ottusamente intollerante di certi dirigenti socialisti si ebbe in occasione del dissidio fra la Giunta provinciale e quella comunale di Cremona: quest'ultima, formata da radicali fedeli al Sacchi, desiderava imporre una tassa progressiva, alla quale la prima opponeva un dazio sulle farine. La Giunta comunale, data l'impopolarità del provvedimento, si dimise. Bissolati l'appoggiò. E il suo atteggiamento fu ratificato dalla Direzione con soli 7 voti contro 6 (Morgari, Vacca, Bocconi, Lollini, Turati, Prampolini e De Marinis contro Cabianca, Borciani, Balducci, Riccardi, Agnini e Bertesi: da notare che questi due ultimi erano stati eletti deputati con i voti dei radicali!). Erano assenti Cavallera, Danielli, De Bella e Musacchio.

[43] I radicali peraltro, sempre pronti ed agili nella valutazione strettamente politica degli avvenimenti, espressero la loro protesta per la penna del « Saraceno » (*Don Chisciotte* 10 gennaio: « Lo scioglimento acquieta le diffidenze e soddisfa l'incosciente desiderio di forza comunque esercitata da quella classe dirigente che il governo legalmente e legittimamente deve rappresentare »: dove si nota, come spesso nel Lodi, una secca contrapposizione dualistica di pretto stampo socialista).

[44] Ma non ci credeva nemmeno lui, Bissolati, se il 5 marzo, subito dopo lo scioglimento della Camera — il che segnava il trionfo della tesi del Cavallotti — scriveva con preoccupazione mista a rispetto: « Ci preme di constatare questo fenomeno politico e questa dedizione del capo del Governo verso un uomo politico che, malgrado le incertezze delle sue evoluzioni parlamentari, non ha mai dissimulato di voler combattere contro e fuori le istituzioni attuali ».

E qui indiscrezioni e congetture sui misteriosi accordi del capo radicale col Rudinì a danno dei socialisti: un'atmosfera di sospetto non certo dissipata da certe generiche dichiarazioni fornite dal Cavallotti il 5 febbraio. Sicché nemmeno oggi si può ragionevolmente escludere che il deputato milanese imponesse le elezioni anche, se pur subordinatamente, in funzione antisocialista, accettando, per parte sua, il terreno di netta ostilità che gli offriva il Turati. Le elezioni hanno, da parte del Cavallotti, un carattere quasi di sfida ai socialisti, che seppero brillantemente e da soli superare la prova. Comunque, già in questi mesi di aspro e tempestoso dissenso,[45] si gettavano le basi per una futura collaborazione: così l'ostilità al ventilato voto plurimo, l'opposizione al governo sulla questione orientale e sull'ordine interno, accomunavano fin d'ora radicali e socialisti. Ed il Cavallotti resta, malgrado i rilievi di Bissolati, il più lucido dominatore della situazione. Egli si accinge, come farà subito dopo le elezioni, ad abbandonare il ministero, ma non vuole prestarsi, come avevano fatto inavvedutamente i socialisti, al gioco dei crispini, che egli prevede (e i fatti gli daranno ragione) in via di eliminazione pressoché totale. E, se il successo non fu completo, ciò si dovette all'inopinata defezione ed ai clamorosi trionfi dei repubblicani del Bovio, i quali scelsero, per distinguersi in gruppo separato, il momento meno adatto, proprio quando l'Estrema, tornata all'opposizione, più abbisognava di compattezza ed omogeneità.[46]

* * *

Le elezioni generali per la XX Legislatura, tenutesi il 21 marzo 1897,[47] possono venir studiate sotto un triplice profilo politico:

1) disfatta e pratica eliminazione del crispismo; 2) affermazione di un distinto partito repubblicano, che ottiene ben ventitre deputati; 3) scomparsa delle candidature protesta o loro clamorosa sconfitta.

Consideriamo separatamente queste note, dopo aver ricordato i sedici deputati socialisti di questa votazione:

Agnini, eletto a Mirandola all'unanimità e battuto a Modena; Badaloni, eletto a Badia, battuto a Recanati, Imola e Portomaggiore; Berenini, eletto a Borgo S. Donnino con 1460 voti contro Nasi; Bertesi, eletto a Carpi contro Fanti; Bissolati, eletto a Pescarolo; Costa, eletto a Budrio con 1896 voti; De Marinis, eletto a Salerno; De Felice, eletto a Catania II in ballottaggio con l'ex-socialista Sapuppo, ora pessimo agente dei moderati; Ferri, eletto a Gonzaga con 2117 voti; Gatti, eletto ad Ostiglia; Morgari, eletto

---

[45] Ci riferiamo soprattutto all'acre atteggiamento mantenuto dalla *Critica* contro i filelleni e contro gli stessi Treves, Bosco, Casilli e Labriola che, con Bissolati, corag giosamente agitavano contro le tendenze ufficiali la bandiera della libertà dei popoli. Notiamo che Barbato fu, nella questione, dalla parte di Turati, il che portò ad un contrasto violento con Bosco e ad un accenno, presto evitato, di scissione socialista a Palermo. Ricordiamo che il 5 aprile Enrico De Marinis parlò al S. Carlo di Napoli in una manifestazione filo-ellenica insieme ad Imbriani, Pessina, Cardarelli e Rosano.

[46] Un'ispirazione tipicamente cavallottiana, nell'apprezzamento dei socialisti, mostrano, prima delle elezioni, sia il Rudinì (manifesto 5 marzo: « Se il socialismo è un'utopia, molte delle miserie che rivela sono una realtà ») che il Giolitti (discorso di Caraglio 7 marzo: « I socialisti sono una minoranza insignificante »).

[47] E sui cui risultati, fra i molti stravolti commenti della stampa borghese, scegliamo quello della *Nuova Antologia* del 1° aprile: « Tutti coloro i quali sono sinceramente devoti alle istituzioni fondamentali dello Stato debbono rispettosamente invocare dalla Corona una minore condiscendenza verso i suoi ministri, e supplicarla di non concedere loro lo scioglimento della Camera salvoché nei termini preveduti e sanciti dallo Statuto. Poiché l'appello al Paese produce inconvenienti palesi ed innegabili e fornisce ai partiti estremi un mezzo per farsi innanzi ».

a Torino III con 1081 voti contro l'ex-sottosegretario Daneo; Nofri, eletto a Torino IV con 1884 voti; Pescetti, eletto a Firenze III; Prampolini, eletto a Reggio, battuto a Correggio, ad Urbino e a Spilimbergo; Sichel, eletto a Bergamo; Turati, eletto a Milano V con 2530 voti, battuto a Cantù.

Inoltre Ciccotti otteneva 1361 voti in ballottaggio a Milano VI contro l'eletto Mussi, e Cabrini 441 a Minervino contro Bovio.

Il successo più brillante era rappresentato indubbiamente dalla conquista simultanea di due collegi in quella Torino, roccaforte moderata, riuscita sempre inespugnabile anche ai radicali. Ciò significava l'allontanarsi del socialismo dalle tradizionali concezioni barricadiere e protestatarie delle prime elezioni romagnole, per portarsi su un piano di scientifica propaganda classista tra gli operai delle grandi città. Ed è sintomatica, viceversa, l'estromissione dei repubblicani dai due collegi milanesi in loro potere, e il circoscriversi del partito, sia pure in forme di accentuato e spesso spettacoloso predominio (basti pensare all'elezione Fratti contro Fortis a Forlì, ed a quella Ravagli contro Bonacci a Jesi) in alcune zone dell'Italia centrale, già dominio dei radicali, e comunque politicamente arretrate ad una concezione astrattamente oppositrice.

Non va dimenticato l'accanito, e spesso ingeneroso o addirittura funesto, sabotaggio esercitato dai socialisti contro gli altri partiti dell'Estrema: così Ferri si presentò a Faenza contro Caldesi, Costa a Molfetta contro Pansini ecc. (già abbiamo ricordato i casi Cabrini e Ciccotti). Ma l'episodio più doloroso si ebbe a Cesena, il collegio già di Barbato, quando l'astensione socialista, suggerita da Bissolati, provocò la sconfitta del repubblicano Turchi ad opera del moderato Pasolini.

Le candidature protesta furono un fallimento, là dove inopportunamente si insisteva su di esse: a Palermo II Barbato, presentatosi contro Crispi, e senza più l'appoggio dei moderati, non riuscì a racimolare che 324 voti contro i 1097 del rivale.

Ma il grande risultato delle elezioni, l'autentico coronamento dell'opera più che biennale del Cavallotti, fu la disfatta dei crispini, una delle più clamorose della storia parlamentare italiana, paragonabile a quella subita dai radicali nel '92 sotto i metodi briganteschi del primo ministero Giolitti. Caddero l'ex-ministro Morin, gli ex-sottosegretari Fortis, Galli e Daneo, i fratelli Spirito, Cirmeni, Tripepi ed altri numerosi della torma meridionale; caddero i due nipoti dello statista siciliano, Palamenghi e Bentivegna; si ritirò Adamoli: una vera ecatombe, che dette la misura di quanto profondamente la campagna morale avesse inciso sullo spirito pubblico, di come l'elettorato sapesse portare una valutazione più acuta che non taluni capi di partito sulle cause remote e le minacce sempre incombenti del fenomeno crispino, sulla linea dell'immoralità, dell'arrivismo affaristico, della bassa speculazione giornalistica, della brutale e sommaria persecuzione poliziesca, cioè delle offese più dure ai diritti di libertà, oltre e al di sopra di ogni conservatore, o anche reazionario, metodo di governo.

Ed i socialisti, sia pur controvoglia, ebbero a trarre da questo stato di cose, da questa chiarificazione sempre più netta, da questa normalizzazione progressiva dei rapporti politici, i massimi benefici: affermatisi come corrente distinta, forti di 30 mila iscritti e 140 mila voti, con sezioni disseminate in tutta Italia, essi si affacciavano, con una organizzazione formidabile che già coglieva i frutti di una seria ed intensissima propaganda, come nuovi attori sulla scena politica nazionale: attori che avevano fatto di sé stessi un esame consapevole e fiducioso: attori che si avviavano a diventare protagonisti.[48]

RAFFAELE COLAPIETRA

---

[48] La divisione della Camera, secondo calcoli attendibili, era la seguente: *Socialisti* 16; *Repubblicani* 23; *Radicali* 40; *Crispini* 60; *Opposizione di destra* (gruppo Colombo) 20; *Ministeriali* (Destra ufficiale e gruppi Giolitti e Zanardelli della Sinistra) 349.

IL TESTO DEL *DECAMERON* NELLA RICOSTRUZIONE DI CHARLES S. SINGLETON

Sapevamo che il Singleton da alcuni anni lavorava alla ricostruzione del testo del *Decameron* sulla base di un'ampia esplorazione di mss. e con ansia attendevamo di rileggere l'opera maggiore del Boccaccio nella forma, se non proprio quale uscì dalla penna del poeta, almeno molto vicina, secondo quanto consentono le possibilità di un prudente e attento lavoro di critica testuale. Non che mancassero edizioni che dessero la possibilità di gustare il capolavoro boccaccesco, ché lungo il corso dei secoli dopo la pubblicazione della stampa *Deo Gratias* molte furono le edizioni che ne seguirono sino ai tempi nostri, ma queste edizioni erano tutte più o meno difettose; per cui, anche se il *Decameron* fu sempre nel suo complesso inteso e gustato, a una lettura attenta ed esigente si rivelava in molti punti poco perspicuo e in alcuni passi appariva del tutto errato. Due edizioni da cento anni in qua si contesero la supremazia nella stima degli studiosi, quella del Fanfani (*Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio riscontrato co' migliori testi e postillato da Pietro Fanfani*, Firenze, 1857 – la 12ª impressione è del 1924-) e quella del Massera (*Giovanni Boccaccio, Il Decameron a cura di Aldo Francesco Massera*, Bari, 1927); ma Michele Barbi, in una puntuale e giustamente severa recensione, che s'è risolta in uno dei più proficui contributi su questo testo, ne dimostrò le manchevolezze e indicò ai nuovi editori la via da seguire (ora, *Sul testo del « Decameron »* in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, 1938, pp. 35-85). L'edizione del Fanfani era come la conclusione degli studi iniziati, circa due secoli prima, nelle *Annotazioni* dei Deputati alla correzione del 1573, i quali videro nel codice esemplato da Francesco d'Amaretto Mannelli il migliore dei manoscritti superstiti del *Decameron*. È vero che il Fanfani fu il primo a sfatare le leggende create intorno a Francesco Mannelli e al manoscritto da lui esemplato, il primo a riconoscere che in quell'esemplare (pref. p. xv ss.) si leggono errori e inesattezze, e che dubbia è la sua derivazione dall'Autografo del Boccaccio; inoltre il Fanfani affermò (p. xxx) che la sua edizione trae profitto anche dai riscontri eseguiti su lezioni della stampa *Deo Gratias*, della *Ventisettana* (Giuntina del 1527), di quella dei Deputati (Giuntina del 1573), del Salviati (Giuntina del 1582) – con le relative *Annotazioni* dei Deputati e gli *Avvertimenti* del Salviati –, su lezioni di codici Laurenziani e Magliabechiani e sugli studi lasciati dall'abate Masini « tra' quali, oltre molte e molte osservazioni sue e d'altrui con riscontri di testi e di edizioni, ci sono le varianti di due codici parigini 7260 e 7262, e di due estensi 346 e 479 » ma è altresì vero che egli, come scrisse il Barbi (*op. cit.*, 38), « anche quando vide bene, per un resto della comune superstizione, non sempre introdusse la correzione necessaria al testo; anzi a rimanere col Mannelli, pur dove la correzione s'imponeva, fu talvolta più ostinato degli stessi Deputati e del Salviati ». La sua edizione dunque rimaneva ossequiosa a un idolo che egli stesso invano aveva posto in discredito.

L'edizione laterziana del 1927 sembra, apparentemente, orientarsi su una via diversa da quella seguita dal Fanfani e da coloro che nella ricostruzione del testo del *Decameron* lo precedettero.

Il Massera nel suo lavoro trasse profitto degli studi del Tobler (*Die Berliner Handschrift des Decameron* in « Sitzungsberichte d. Kön. preuss. Akad. d. Wissensch. zu Berlin », 1887, pp. 375-405) e del Hecker (*Die Berliner Decameron-Handschrift und ihr Verhältnis zum Cod. Mannelli*, Berlino, 1892; *Der Deo Gratias–Druck des Decameron* in *Abhandlungen H. Prof. Dr. A. Tobler*, Halle, 1895, p. 210 ss.; *Della parentela esi-*

stente fra il ms. Berlinese del Decameron ed il Cod. Mannelli, in « Gior. Stor. Lett. It. », XXVI, 1895, p. 162 ss.), i quali avevano svolto le loro indagini su un importante manoscritto – già posseduto da Giuliano de' Medici, da Pietro Bembo e, per ultimo, dal duca di Hamilton; acquistato infine dalla Staatsbibliotek di Berlino – descrivendone le caratteristiche; collazionandolo prima con la stampa lucchese del 1761, riproduzione del testo Mannelli, poi direttamente sul codice Mannelli; collazionandolo anche con la stampa *Deo Gratias*. E le conclusioni di questi studi furono che l'*Hamilton* è un manoscritto di primaria importanza per la ricostruzione del testo del *Decameron*; che il *Mannelli* è un suo diretto discendente, nonostante i dubbi espressi dall'Hauvette (« Gior. Stor. » XXI, 1893, pp. 407-411); che la stampa *Deo Gratias* deriva direttamente dall'*Hamilton* o, se mai, attraverso qualche intermediario. Poiché queste indagini, sebbene non condotte a termine, – lo Hecker aveva promesso un'inchiesta su sette mss., tra cui particolarmente il *Par.* 7260 –, parvero al Massera tali da arrecare sensibili progressi al testo del *Decameron*, assunse a fondamento della nuova stampa la lezione dell'*Hamilton*, integrandola nei passi lacunosi o mutili e nei luoghi scorretti col soccorso del codice *Mannelli* e della stampa *Deo Gratias*. Egli credette in tal modo di affrancare definitivamente il lettore dalla *lectio vulgata*, ma dichiarò che la sua edizione « non pretende di segnare un termine di arrivo, ma si contenta di costituire il punto di partenza della fase ultima della storia di questo testo ». Le sue congetture non furono sempre felici, mai fondate sulla tradizione manoscritta – neppure su quella esigua usufruita dal Fanfani –, per cui praticamente, come dimostrò il Barbi (*op. cit.*), a un idolo fu sostituito un altro, e l'edizione Massera si rivelò più difettosa di quella del Fanfani.

La giustamente severa recensione del Barbi si risolse, come prima ho detto, nel maggiore dei contributi sul testo del *Decameron*, non solo per le molte proposte di emendamenti e di integrazioni – suggerite, quel che è mirabile, dallo spoglio di un esiguo numero di manoscritti – in gran parte accolte quali lezioni genuine da i due ultimi editori di quest'opera, ma sopratutto per l'impostazione esatta dei vari problemi inerenti a questo testo, la cui risoluzione avrebbe guidato infallibilmente alla meta desiderata.

Ebbe anche occasione di occuparsi di questi problemi Maria Sampoli Simonelli (*Il Decameron. Problemi e discussioni di critica testuale* in « Annali della Sc. Nor. Sup. di Pisa », XV, fasc. III-IV) in un lavoro intelligente e accurato, nel quale, sulla base dell'esame completo di undici manoscritti e particolarmente del *Parigino* 482, propose correzioni e integrazioni valide di passi lacunosi, discusse il problema della doppia redazione, e occasionalmente parlò della dipendenza del codice *Mannelli* dal codice *Hamilton*. Ma la sua inchiesta ebbe come scopo principale la confutazione della tesi di Alberto Chiari che aveva visto nel codice *Hamilton* (*Un autografo del Boccaccio*, in « La Fiera Letteraria », n.° 27, 11 luglio 1948) l'autografo del Boccaccio. La dimostrazione della Simonelli rimane sempre valida anche dopo la risposta tutt'altro che probativa del Chiari.

Tale era il panorama di studi che aveva davanti a sé il Singleton quale lavoro preparatorio al suo; egli poteva far tesoro di una ricca esperienza, evitando gli errori altrui e seguendone i buoni insegnamenti. Per la precisione, bisogna aggiungere che contemporaneamente al Singleton si occupava degli stessi problemi Vittore Branca (particolarmente, *La prima diffusione del « Decameron »*, in « Studi di Fil. Ital. », VIII, pp. 29-143, Firenze, 1950; *Testimonianze della tradizione volgata*, id., XI, pp. 163-243, Firenze, 1953) i cui frutti concreti, per ora, appaiono nella sua edizione lemonnieriana complessivamente buona (G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, vol. I, 1951, vol. II, 1952, pp. LV-580, [V]-754). Il Singleton non fa menzione alcuna di questi lavori del Branca, ed io non intendo in ciò lodarlo né biasimarlo; ma dovrò invece più volte in questa nota richiamarmi agli studi del Branca, anche per avere dei termini di confronto sui quali saggiare il testo da me recensito.

* * *

Il testo del Singleton (Giovanni, Boccaccio, *Il Decameron*, nuova edizione a cura di Charles S. Singleton, Bari, G. Laterza, 1955, vol. I, p. 419, II, p. 470, con testo, nota critica, indice dei nomi di persona, indice dei nomi di luogo) si presenta come la risultante degli studi iniziati circa settanta anni or sono intorno al ms. *Hamilton* di Berlino (*B*), arricchiti dalle ricerche del Massera, del Barbi, della Sampoli Simonelli, e sopratutto dall'esame e dalla collazione completa, carta per carta, linea per linea di 51 manoscritti e di cinque stampe antiche dalla *Deo Gratias* (*DG*) alla *Ventisettana*. Chi legge nell'edizione del Branca (*op. cit.*, vol. I, pp. xlv-xlvi) che quel testo è fondato sull'esame di ottantun manoscritti, si meraviglierà come mai il Singleton, il quale pubblica il suo lavoro quattro anni dopo, abbia trascurato ben trenta manoscritti. Ma bisogna subito avvertire il lettore che l'elenco del Branca può indurre in errore. Infatti, dei trenta manoscritti rimasti fuori dall'elenco e dalla collazione del Singleton, ventinove sono o estratti, o sommari di novelle, o copie del *Mannelli* da inviare in tipografia, o copie di vecchie stampe che possediamo: materiale piuttosto ingombrante e da scartare, specie quando si possegga un numero così largo di manoscritti quanti sono quelli rimastici del *Decameron*; e infatti lo stesso Branca, di queste ventinove, ha dichiarato (*St.* citati, vol. XI, pp. 195-197) che diciotto sono eliminabili, e poteva benissimo aggiungerne altri undici. L'unico manoscritto rimasto fuori dalla collazione del Singleton, non già dall'elenco – che lo troviamo come 52° in coda dei cinquantuno descritti – è quello della Biblioteca Ginori Conti (*FG*) che l'editore del testo laterziano dichiara di non aver potuto esaminare, perché si trova sotto sigilli giudiziari per vicende ereditarie (*op. cit.*, vol. II, p. 366).

L'esame e la collazione completa di questo materiale a penna e a stampa, eseguiti per alcuni manoscritti sulle copie originali e per tutti su riproduzioni in microfilm, dovevano costituire per il Singleton il lavoro preliminare, senza il quale ogni ricostruzione è arbitraria e fallace. Tentare degli assaggi, sia pure su seicento passi critici, per la ricostruzione di un'opera come il *Decameron* non protetta « nella sua forma materiale con nessuna linea formale e precisa, priva di legami, e perciò gravemente esposta a tutti gli inquinamenti possibili della trasmissione manoscritta », sarebbe stato un lavoro, a dir poco, incompleto, che non avrebbe consentito allo studioso la visione esatta delle varianti, unici elementi insostituibili per stabilire le linee genealogiche della tradizione manoscritta. Il dominio completo delle varianti consentì al Singleton la possibilità di fissare senza pregiudizi la storia interna di questo testo vasto e difficile, e di presentarci, secondo le sue intenzioni, un' « edizione critica sì, ma non quella definitiva che dovrà distinguere e darci, s'intende, non solo la fase ultima dell'opera ma quelle antecedenti, offrendoci così la possibilità di seguire, a piè di pagina, il lavoro stesso del Boccaccio nella progressiva revisione del suo testo ».

Da questa inchiesta emergono i seguenti risultati.

Un folto numero di manoscritti, che comprende da 35 a 46 esemplari più le cinque stampe dalla *Deo Gratias* alla *Ventisettana*, viene suddiviso in due grandi famiglie attraverso la individuazione di undici varianti, scelte tra quelle che sono perfettamente accettabili in ciascuna delle due lezioni e che, in una o in un'altra di sole due versioni trovi riscontro in tutti i testi rimastici del *Decameron* e non mutili in tale parte. Il rigore del criterio di scelta esclude che un copista abbia trovato separatamente una qualsiasi di queste lezioni; e poiché tra le due famiglie si notano manoscritti di estrema importanza e fra i più antichi per data certa o congetturale, bisogna ammettere che le undici varianti rimontano sicuramente al Trecento e forse ad epoca anteriore alla morte dell'autore. Sotto la sigla *x* vengono raggruppati i manoscritti della prima famiglia, sotto la doppia sigla *a*, *b* i manoscritti della seconda. Chi esamina la Tavola I (vol. II, pp. 370-377), dove sono riprodotte l'una di fronte all'altra le varianti di ciascuna lezione, nota

che vi sono manoscritti che in ciascuna variante rimangono sempre tra la famiglia *x* o la famiglia *a, b*, altre invece che passano, a seconda la varia lezione, ora sotto *x* ora sotto *a, b*; tali manoscritti che contaminano ora l'una ora l'altra famiglia saranno raggruppati nel numero dei *misti*. Questa discriminazione tra testi costanti e incostanti riduce a un numero limitato di 16 manoscritti, più le cinque stampe, quelle che possono essere sicuramente raggruppate sotto la sigla *x* oppure la sigla *a, b*. Per cui avremo:

Gruppo *x*: FN_2 (= *Magliab.* II, I. 24), $ParP_1$ (= *Palat.* 24, Parma), RV_1 (= *Barber.* 4058 della Vaticana), FL_9 (= *Laur.* 90 sup. 106, 2), PN_6 (= *Ms.* 487 fond. ital. Nazionale di Parigi). – Gruppo *a, b*: *B* (= *Hamilton* 90), FL_1 (= *Laur.* 42, 1 = Mannelli), PN_3 (= *MS.* 482, fond. ital. Nazionale di Parigi), VM_1 (= *MS. It.* X, 446 inf. Marc., Venezia), FL_4 (= *Laur.* 42, 4), FL_6 (= *Laur.* 42, 6), FL_8 (= *Laur.* 90 sup. 106, 1), FL_3 (= *Laur.* 42, 3), NN_1 (= *MS.* XIII. F. 1, Naz. Napoli), *PA* (= *MS.* 8538, 40 Ital. Bibl. Ars. Parigi), *HH* (= *Lord Leicester Lib.* Cod. 531, Holkam Hall, Norfolk), più le cinque stampe.

Inoltre, dal confronto delle varianti di *x* e di *a, b*, pur constatando che le une e le altre hanno un senso preciso e soddisfacente, si nota, specie per la variante n. 3, che quelle di *a, b* presentano un aspetto formale e una completezza che fanno pensare a un ritorno dell'autore sull'opera sua; per cui siamo portati a vedere nel testo di *a, b* un momento successivo a quello rappresentato da *x*. I testi del gruppo *x* e dei *misti* per tal ragione, non rappresentando l'ultima volontà dell'autore, ma la prima fase di quello che sarà il testo definitivo, non saranno presi come base della nostra edizione, ma serviranno come prezioso materiale di controllo per i testi del gruppo *a, b*.

Una variante della novella della Caterina, di grande importanza quanto quella della novella di Andreuccio cioè la terza della Tavola I, ci consente di fare un passo avanti nella distinzione del materiale manoscritto. Posti a confronto nella Tavola II (vol. II, p. 382) i testi che distinguono la varia lezione, notiamo che insieme al gruppo *x* e ai *misti* si associano due importanti manoscritti PN_3 e VM_1 che nella Tavola I avevamo visti associati al gruppo *a, b*, mentre a destra, insieme ad alcuni *misti* si associano quattro importanti manoscritti più le stampe che avevamo visti appartenere allo stesso gruppo *a, b*. Questa variante quindi scinde quello che c'era apparso un gruppo unitario; per cui la tradizione dei testi costanti si distingue nelle tre seguenti famiglie:

x: FN_2, $ParP_1$, RV_1, FL_9, PN_6
a: PN_3, VM_1
b: *B*, FL_1, *HH*, FL_3, più le cinque stampe.

Questi tre gruppi indipendenti l'uno dall'altro (l'indipendenza di *a* da *b* risulterà più vistosa dalle Tavole III, IV, V) che hanno ciascuno in sé manoscritti, che risalgono al Trecento, farebbero pensare a tre copie autografe del *Decameron*, dalle quali sarebbero discesi tre apografi che avrebbero dato origine alle tre famiglie testé indicate, tanto più che era nella consuetudine del Boccaccio fare due o tre copie delle proprie opere.

Ma il Singleton non crede a tre copie autografe. Egli osserva che le varianti esaminate, le quali si possono considerare varianti d'autore, sono ben misera cosa di fronte all'intera composizione del *Decameron*; che queste varianti appaiono in un ben limitato numero di novelle; che nessuna variante di lezione, che potrebbe parere con sicurezza variante d'autore, s'incontra nella cornice dell'opera. Ora se il Boccaccio avesse trascritto per tre volte il *Decameron* sarebbe stato tentato, con la sua facondia narrativa, ad aggiungere ed a togliere chissà quanto ad ogni novella e ad ogni passo delle cento novelle. Perciò egli avanza l'ipotesi che « dall'esemplare autografo in una prima redazione si sarebbe presa una copia che ne fissa l'immagine a questo primo stadio, copia questa che divenne poi capostipite della tradizione *x* ». L'autore avrebbe rivisto il suo esemplare e l'avrebbe rimaneggiato; sarebbero così sorte le varianti notate nella Tavola I « le quali diventano motivi fondamentali di discriminazione tra il ramo *x* e quello

che si distingue come *a*, *b* (le varianti che distinguono *a* da *b* ancora non esistono). Quindi, precisamente a questo secondo stadio un'altra copia vien fatta di questo originale rimaneggiato, diventando così l'apografo che sarà l'ascendente comune dei due manoscritti PN_3 e VM_1 cioè il gruppo *a*. Continua poi la revisione dell'autografo e ad un terzo momento ne vien fatta pure una terza copia che adesso accoglie le modificazioni introdotte dall'autore dopo il momento della trascrizione dell'apografo fonte di *a*: terza copia questa che diviene fonte della tradizione *b* ». Guidato da questa ipotesi il Singleton cerca il *Decameron* da presentare ai suoi lettori principalmente nei testi del gruppo *b*, però non esclude che i testi del gruppo *a* possano talvolta offrirci lezioni degne di essere accolte nella sua edizione; e potremmo aggiungere che alcune varianti del gruppo *a* differiscono soltanto per qualche lieve sfumatura da quelle del gruppo *b*, tanto che talvolta si è esitanti se accogliere l'una o l'altra variante nel testo critico. Infatti la variante 18 (vol. II, p. 388) *dinanzi a Currado* testimoniata da *a*, *x* + *misti* e la variante *davanti a Currado* testimoniata da *b* sono talmente lievi, che l'autore stesso forse con difficoltà avrebbe saputo suggerirci l'una anzi che l'altra; lo stesso si può dire per la lezione della variante 19 (l. c.) *mirabilissimi ingegni* testimoniata da *a*, *x* + *misti* e *meravigliosi ingegni* testimoniata da *b*; e gli esempi potrebbero continuare.

Se la variante della novella della Caterina, posta a confronto nella Tavola II, ci aveva permesso di distinguere i testi del gruppo *a* da quelli del gruppo *b*, l'esame di altre varianti e lacune segnalate nelle Tavole III, IV, V ci consente di convalidare quella distinzione e di notare i caratteri precipui delle due famiglie di manoscritti, dandoci una visione più esatta, fin nei minimi dettagli, di tutti quegli elementi su cui fondare le basi del testo del *Decameron*. La Tavola III (vol. II, pp. 387-389) rassegna perciò sessantun varianti, alcune di lieve importanza come le due poco prima indicate, altre sensibilmente diverse quale ad esempio la prima dell'elenco *e presentatagli la chiave della sua cella* testimoniata da *a*, *e presentatagli quella* testimoniata da *b*; ma tutte ottemperanti a un criterio rigoroso di scelta: le varianti di *a* hanno l'appoggio completo di *x* e dei *misti* cioè dell'intera tradizione meno i testi del gruppo *b*. La Tavola IV (vol. II, pp. 390-392) pone a confronto quarantaquattro passi in cui la lezione di *a* + *x* + *misti* è lezione più piena, quella di *b* è lacunosa. La condizione di questi passi pone il problema se le lezioni meno piene di *b*, – che rappresenta l'ultima volontà dell'autore –, siano il risultato di cancellature fatte dal Boccaccio nell'ultima revisione dell'autografo, oppure omissioni involontarie di chi ha trascritto l'apografo capostipite della famiglia *b*. La variante del numero 10 (vol. II, p. 391) « è stata sì vaga dell'usignolo *che ella è stata tanto alla posta* che ella l'ha preso » di *a* + *x* + *misti*, di fronte a « è stata sì vaga dell'usignolo che ella l'ha preso » di *b*, mostra chiaramente come il trascrittore dell'autografo di *b* sia incorso in una involontaria omissione per il famoso fenomeno di omeoteleuto; lo stesso dicasi delle varianti del numero 25 e del numero 35 (vol. II, p. 392). In tali casi e in altri quasi simili è chiaro che l'editore critico debba accogliere la lezione piena di *a* + *x* + *misti* anche se il suo testo si fonda principalmente su *b*. Ma quando invece ci si trova di fronte a varianti quale è quella del numero 39 (vol. II, p. 392) dove tutta la tradizione manoscritta, meno *b*, ha « il figliolin suo *che era* bellissimo », mentre *b* ha « il figliolin suo bellissimo » e riportando nel contesto l'una o l'altra lezione notiamo che entrambe sono soddisfacenti, in tal caso si può optare per l'una o per l'altra variante; ma, ad essere coerenti, bisognerebbe accogliere quella di *b* come in realtà il Singleton ha fatto (cfr. vol. II, p. 255, r. 29-30. Nei rimandi al testo di questa edizione il numero romano indica il volume, il primo numero arabo la pagina, il secondo la linea). La Tavola V presenta 13 passi nei quali la lezione di *a* + *x* + *misti* è lacunosa, quella di *b*, è più piena. Potrebbe, per questi passi, nascere il sospetto che la lezione meno piena derivi da omissioni involontarie, ma tale supposizione sembra impossibile quando si pensi che ciò avverrebbe in due tradizioni (*a* + *x* + *misti*) indipendenti che risalgono a due antigrafi diversi: la lezione meno piena risale dunque all'autografo colto nei due

momenti in cui nacquero i due apografi dai quali derivano, indipendenti l'uno dall'altro, i testi di *x* e i testi di *a*. Mentre le lezioni più piene di *b* potrebbero essere sospettate quali aggiunte da parte del trascrittore dell'antigrafo dal quale *b* discende; ma il Singleton le considera veri e propri ritocchi dell'autore nell'ultima revisione dell'autografo, e come tali le accoglie nel suo testo.

Questo filtro sottile eseguito con metodo estremamente rigoroso su tutta la tradizione manoscritta, ha consentito non solo di mettere in rilievo i caratteri peculiari dei testi del gruppo *a*, ma altresì di stabilire la posizione esatta, dei manoscritti che lo compongono, nella compagine di tutta la tradizione dei testi del *Decameron*. I testi del gruppo *a*, come è stato accennato, sono dunque indipendenti da quelli che compongono il gruppo *x* ed altresì indipendenti dai testi del gruppo *b*. Un'attenta inchiesta su uno dei componenti di *a* cioè sul *Parigino* 482 (PN_3) in confronto con l'*Hamilton* (*B*) era stata condotta dalla Sampoli Simonelli; e fu molto se questa studiosa è riuscita, col soccorso di un numero di soli undici manoscritti, a dimostrare l'affinità di PN_3 e *B*, considerandoli collaterali (*op. cit.*, p. 44, cito dall'estratto). Ma il fatto grave è che anche il Branca dopo l'esame di tutta la tradizione, come egli dice, giunge quasi alle medesime conclusioni della Simonelli; secondo lui *B* e PN_3 (che sigla con *P*) discendono da uno stesso archetipo *X* attraverso X_1 da una parte e X_2 dall'altra (*Stud.* cit. XI, 1953, p. 240 ss.). La posizione del Branca come si vede è anche vicina a quella del Singleton, ma è fondamentalmente diversa. A quale dei due studiosi si può prestar fede? Io debbo dichiarare che le conclusioni del Branca mi hanno suscitato sospetti e perplessità; perché da un esame delle testimonianze esibite da questo studioso ho notato che esse non corrispondono sempre alla realtà dei fatti, realtà dei fatti che è l'unica e la più sicura base sulla quale è consentito allo studioso di fondare i suoi ragionamenti ogni qualvolta si accinge a costruire una storia che non sia favola. Cito per ora pochi esempi coi quali il Branca indica la posizione diversa del *Parigino* 482 di fronte al gruppo *Hamilton-Mannelli*, e avverto che ogni qualvolta ho consultato la testimonianza dei manoscritti, indico la carta, la colonna e la linea; quando invece mi è bastata la sola testimonianza del Singleton, indico il volume della sua edizione preceduto dalla sigla *Sg.*, la pagina e talvolta la linea.

Branca (*Stud.* cit., XI, 1953) afferma: *1*) p. 204, che la lezione « e presentatagli quella » è di *B*, *MN*(= *Mannelli*), mentre « e presentatagli *la chiave della sua cella* » è di *P* e degli altri manoscritti; invece consultando il *Laurenziano* 42, 3 (FL_3) c. 16 *c*, linea 16, si legge la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa anche *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 387). *2*) p. 209, che « sorella a Gisippo » è di *B*, *MN*, mentre « sorella *per moglie* a Gisippo » è di *P* e degli altri manoscritti; invece FL_3 c. 199 *b*, linea 6 di sotto, ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa anche *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 392). *3*) p. 212, che « quattordici anni » è di *P* e degli altri manoscritti, mentre « quindici anni » è di *B*, *MN*; invece FL_3, c. 191 *a*, linea 18-19, ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 389). *4*) p. 234, che « fatto colpevole » è di *P*, mentre « fatto nocente » è di *B*, *MN* e degli altri manoscritti; invece con *P* si associa FL_3, c. 42 *b*, linea 2 di sotto, cui si associano anche i testi di *x* e dei *misti* (cfr. *Sg.* II, p. 398). *5*) p. 238, che « in corso *e con grande instanzia il pregò che gliel dicesse* affermandogli » è di *P*, mentre « in corso affermandogli » è di *B*, *MN* e degli altri manoscritti; invece con *P* si associa FL_3, c. 162 *c*, linea 7-8 di sotto, e si associano anche i testi di *x* e dei *misti* (cfr. *Sg.* II, p. 403). *6*) p. 239, che « in Acaia » è di *B*, *MN* e degli altri manoscritti, mentre « ad Atene » è di *P*; invece con *P* si associa FL_3, c. 199 *a*, linea 13 di sotto (che legge: *in* Atene), e si associano anche i testi di *x* e dei *misti* (cfr. *Sg.* II, p. 399).

Inesattezze di questo genere si trovano in cospicuo numero nelle quindici tavole esibite dal Branca; io ne ho tra i miei appunti una settantina e solo quelli che potevano suscitare un certo interesse per recensire il Singleton, alcune delle quali avrò occasione di indicare nel seguito di questa nota. Ma per la compiutezza e l'equità bisogna avvertire il lettore che se tali inesattezze, derivate dalla scarsa conoscenza di tutta la tradizione

e dal metodo poco rigoroso impostosi saggiando solo alcuni passi dei manoscritti, impedirono al Branca di vedere chiaro nella suddivisione e ramificazione delle famiglie dei codici, tuttavia, come in seguito vedremo, la sua edizione non ebbe a patire molti danni per il fatto che, come ho già avvertito, alcune lezioni di *a* sono tanto vicine a quelle di *b* che qualche volta s'è incerti se optare per l'una o per l'altra. Il gruppo *b*, s'è vero che discende dall'apografo che ha colto l'autografo nell'ultima fase di revisione, è il più importante delle famiglie di manoscritti che tramandano il *Decameron*; esso è costituito, come è stato prima detto, da *B*, FL_1, *HH*, FL_3 e dalle stampe: *DG*, la *Veneziana* del 1471, la *Mantovana* del 1472. Dei manoscritti *B*, FL_1, e della stampa *DG* è stato molto scritto e sono state fatte proposte sulle loro relazioni di parentela; FL_1 è stato preso a fondamento di diverse stampe ed anche integralmente riprodotto dalla stampa di Lucca; *B* fu preso a fondamento dell'edizione Massera. Ma poco conto era stato fatto di FL_3 e di *HH*. Nelle prime cinque tavole abbiamo visto sempre FL_3 e *HH* schierati accanto a *B*, FL_1, *DG* contro i testi di x + *misti* + a; ora occorre vedere in quali relazioni si trovano con i manoscritti della loro stessa famiglia. La Tavola VI (vol. II, pp. 397-400) pone le une di fronte alle altre 55 varianti, in cui la lezione di FL_3 differisce dalla lezione dei testi del suo gruppo, mentre si associa con la lezione di $x + a$ + *misti*. Queste varianti consistono ora in lievi sfumature tra l'una e l'altra lezione, ora in errori di lettura o inquinamenti prodottisi in *B* e che si verificano anche in L_1, *HH*, *DG*. Le lezioni di FL_3 riportate nel loro contesto dànno un senso migliore delle corrispondenti varianti di *B* e dei suoi seguaci, e la loro genuinità è garantita anche dal fatto che FL_3 ha con sé tutta la rimanente tradizione manoscritta al di fuori del gruppo *b*. Tutta questa situazione induce a vedere in FL_3, oltre che un importante rappresentante del gruppo *b*, un testo indipendente da *B* ma suo collaterale, in quanto chiaramente discendente diretto, o per qualche anello intermedio, da un comune antigrafo. Una prova più chiara dell'indipendenza di questo manoscritto da quelli del suo gruppo è data dalla Tavola VII (vol. II, pp. 400-404) dove sono indicati 66 passi, nei quali la lezione di FL_3 e delle altre due tradizioni è piena, mentre quella dei rimanenti testi del gruppo *b* è lacunosa; fanno eccezione le varianti indicate nei numeri 8, 28, 31, 33, 48, in cui è lacunosa la lezione di FL_3 e delle altre due tradizioni. L'esame delle lezioni piene e delle lezioni lacunose induce a vedere nel trascrittore di *B*, almeno per questi passi, un amanuense disattento; tipica è la lacuna del numero 25 (vol. II, p. 401), dove $FL_3 + x + a$ + *misti* leggono « Tu se' stato *con colei la quale otto anni t'è giaciuta allato, tu se' stato* con colei la quale con false lusinghe tu hai, già è assai, ingannata », mentre $B + FL_1 + HH + DG$ leggono « Tu se' stato con colei la quale con false lusinghe tu hai, già è assai, ingannata », che è il solito fenomeno di omeoteleuto.

La scoperta di FL_3 quale collaterale di *B*, anche esso manoscritto di estrema importanza, ha consentito al Singleton di affrancarsi dal cerchio chiuso di *B*, FL_1, PN_3, *DG* testi sempre in gioco per la ricostruzione del *Decameron*. Con FL_3 non solo si possono controllare i testi del gruppo *b* al quale egli appartiene ma anche i testi dei gruppi x e a, e fondare la costruzione del *Decameron* principalmente su *b* ma anche su lezioni testimoniate dall'accordo di x e a. Cosa che è riuscita difficile al Branca, il quale ha fondato il suo testo principalmente su a, proprio per essersi soffermato a una collazione parziale della tradizione manoscritta. Ho indicato antecedentemente sei esempi nei quali si è rivelata scarsa la conoscenza di FL_3 e di *HH* da parte di questo studioso; ora ne indicherò altri dai quali appare la limitata conoscenza, oltre che di questi due, anche di altri tre manoscritti, uno dei quali appartiene al gruppo dei testi di x (*Laur.* 90 sup. 106, $2 = FL_9$) e due che appartengono al gruppo dei *misti* (*Laur.* 42, $2 = FL_2$; *Laur.* 90 sup. $105 = FL_7$). Le suddividerò in due sparuti elenchi – dato che in una recensione, per quanto diffusa, non è possibile approfittare della pazienza dei lettori e anche del direttore della rivista che la ospita – dai quali appare la diversa posizione

di *P* e del gruppo *B*, *MN* (= FL_1) di fronte a questi cinque manoscritti e ai gruppi cui essi appartengono.

Il Branca (*Stud.* cit., XI, 1953) afferma:

1) p. 205 (V, 2, 6) che la lezione « parenti e amici giurò » è di *B*, *MN*, mentre « parenti e amici *armato un legnetto* giurò » è di *P* e degli altri manoscritti; invece FL_3, c. 100 *b*, linea 2-3 di sotto, ha la stessa lezione di *B*, *MN*, (leggendo però « amici e parenti giurò »), cui si associa anche *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *2*) p. 206 (V, 4, 33) che « ella l'ha preso » è di *B*, *MN*, mentre « ella *è stata tanto alla posta che ella* l'ha preso » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 104 *b*, linea 10-11 ha la stessa lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *3*) p. 206 (V, 4, 43) che « vergogna, *prima che tu ti muova*, sposa » è di *P* e degli altri, mentre « vergogna sposa » è di *B*, *MN*; invece FL_3, c. 105 *a*, linea 11 ha la stessa lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *4*) p. 206 (V, 7, 30) che « del ferro, se non » è di *B*, *MN*, mentre « del ferro, *e ciò faccia senza indugio*, se non » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 109 *b*, linea 16 ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *5*) p. 206 (V, 8, 35) che « fare e a Ravenna » è di *B*, *MN*, mentre « fare *e promissongliele* e a Ravenna » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 111 *b*, linea 1 ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *6*) p. 206 (V, 9, 37) che « forse, tutta » è di *B*, *MN*, mentre « forse, *ringraziando Federigo dell'onor fattole e del suo buon volere*, tutta » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 113 *a*, linea 20 ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *7*) p. 206 (VI intr. 13) che « disse: Ben lo diceva » è di *B*, *MN*, mentre « disse: Occi ben lo diceva » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 116 *c*, linea 2 di sotto, ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *8*) p. 206 (VI, 7, 4) che « amava. La qual » è di *B*, *MN*, mentre « amava *ed era da lui amata*. La qual » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 120 *d*, linea 18-19 ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg* II, p. 391). *9*) p. 207 (VII intr. 8) che « cantare » è di *B*, *MN*, mentre « cantare *e dopo questo a sonare e a carolare* » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 127 *b*, linea 6-7 ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *10*) p. 207 (VII, 1, 3) che « come io paurose » è di *B*, *MN*, mentre « come io *tutte siamo* paurose » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 127 *b*, linea 2 di sotto, ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 391). *11*) p. 207 (VII, 3, 2) che « donne non ne ridessono » è di *B* (= *DG*), *MN*, mentre « donne non *lo intendessono e alquanto non* ne ridessono » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 129 *d*, linea 15 di sotto, ha la medesima lezione di *B* (= *DG*), *MN*, cui si associa *HH* (cfr. Sg. II, p. 392). *12*) p. 208 (IX, 4, 22) che « m'aveva lasciato » è di *B*, *MN*, mentre « m'aveva, *nascosamente partendosi*, lasciato » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 175 *b*, linea 11 ha la medesima lezione di *B*, *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 392). *13*) p. 208 (X, 6, 35) che « Neri magnificamente » è di *B* (= *DG*), *MN*, mentre « Neri *senza niuno indugio* magnificamente » è di *P* e degli altri; invece FL_3, c. 192 *b*, linea 12 ha la medesima lezione di *B* (= *DG*) *MN*, cui si associa *HH* (cfr. *Sg.* II, p. 392). *14*) p. 234 (II, 9, 34) che « niun fallo » è di *P*, mentre « niuna misericordia » è di *B*, *MN* e degli altri; invece FL_3, c. 47 *b*, linea 8 ha la medesima lezione di *P*, cui si associano i testi di x + *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 398). *15*) p. 234 (III, 1, 26) che « tutto 'l dì di quelle che » è di *P*, mentre « tutto 'l dì che » è di *B*, *MN* e degli altri; invece FL_3, c. 53 *c*, linea 13 ha la medesima lezione di *P*, cui si associano i testi di x + *misti* + MV_1 (cfr. *Sg.* II, p. 401).

1) p. 232 (IV, 8, 15) che « passare credendo » è di *P*, mentre « passare *davanti a lei* credendo » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 39 *a*, linea 12 di sotto, FL_2, c. 44 *b*, linea 4, FL_7, c. 56 *b*, linea 8 di sotto, inoltre i rimanenti testi di x e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 393). *2*) p. 233 (V, 4, 17) che « voi dovreste pensare quanto » è di *P*, mentre « voi dovreste *dire « a mio parere » e forse vi direste il vero ma voi dovreste* pensare quanto » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_2, c. 50 *d*, linea 4-5 (che legge: voi *dovete* pensare quanto), FL_7, c. 63 *d*, linea 16, inoltre alcuni altri testi di x e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 382). *3*) p. 233 (V. 10, 63) che « il giovane da Pietro accompagnato » è di *P*, mentre « il giovane, *non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito*, accompagnato » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 119 *a*, linea 24-25 (che legge: el giovane accompagnato da Pietro), FL_7, c. 71 *d*, linea 23-24, inoltre alcuni altri testi di x e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 393). *4*) p. 233 (VI, 10, 38) che « cavalcando pervenni » è di *P*, mentre « cavalcando *e per Baldacca* pervenni » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 127 *a*, linea 26-27, FL_7, c. 76 *b*, linea 1, inoltre alcuni altri testi di x e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 393). *5*) p. 233 (VI, 10, 39) che « io capitai in

Truffia » è di *P*, mentre « io capitai, *passato il braccio di San Giorgio* in Truffia » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 127 *a*, linea 17, FL_7, c. 76 *b*, linea 4, inoltre alcuni altri testi di *x* e dei *misti* + MV_1 (cfr. *Sg.* II, p. 394). *6*) p. 233 (IX, 5, 27) che « bene e poscia » è di *P*, mentre « bene *da impregnare* e poscia » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 173 *b*, linea 2-3 di sotto, FL_7, c. 105 *c*, linea 6-7 di sotto, inoltre alcuni altri testi di *x* e dei *misti* + MV_1 (cfr. *Sg.* II, p. 394). *7*) p. 233 (X, 9, 75) che « da me non fu meritata » è di *P*, mentre « da me *in sì supremo grado* non fu meritata » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 198 *c*, linea 7, FL_2, c. 99 *d*, linea 23, FL_7, c. 122 *b*, linea 2, inoltre alcuni altri testi di *x* e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 394). *8*) p. 233 (X, 10, 67) che « consolazione finì » è di *P*, mentre « consolazione *visse e* finì » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 202 *d*, linea 4, FL_2, c. 101 *c*, linea 22, FL_7, c. 125 *a*, linea 16 di sotto, inoltre alcuni altri testi di *x* e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 394). *9*) p. 237 (VI, 10, 25) che « intorno a questo fatto » è di *P*, mentre « intorno alla Nuta » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 126 *c*, linea 15, FL_2, c. 60 *b*, linea 30, FL_7, c. 75 *d*, linea 23-24 di sotto, inoltre alcuni altri testi di *x* e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 388). *10*) p. 238 (IX, 3, 24) che « ella *non saprà si bel gioco fare che mai più la divenga ella* se ne potrà » è di *P*, mentre « ella se ne potrà » è di *B*, *MN* e degli altri; invece con *P* si associano FL_9, c. 171 *b*, linea 4-6, FL_2, c. 82 *a*, linea 28-30 (con qualche lieve varietà di lezione), FL_7, c. 104 *b*, linea 21-22, inoltre alcuni altri testi di *x* e dei *misti* + VM_1 (cfr. *Sg.* II, p. 392).

E questo stucchevole ritornello potrebbe triplicarsi per moltissime lezioni ripercorrendo da cima a fondo le Tavole esibite dal Branca. Nulla di simile m'è avvenuto di notare per le testimonianze esibite dal Singleton, salvo qualche svista quale è quella di vol. II, p. 389, n. 38, dove invece di « e nel suo luogo postosi » bisogna correggere « e nel suo luogo, l'avello sopra richiusosi, postosi »; e nella variante a fronte, invece di « nel luogo di Scannadio postosi » bisogna correggere « e l'avello sopra sé richiuso e nel luogo di Scannadio postosi », più alcune omissioni nella Tavola X che indicherò nel seguito di questa nota. Questo stato di cose sconvolge completamente sia gli accostamenti di manoscritti fatti da questo studioso negli *Studi* citati, sia gli altri indicati a p. XLVII del I vol. della sua edizione. Da qui la ragione dei sospetti e delle perplessità di cui parlavo prima, che impediscono di accogliere in pieno o di rifiutare in blocco le argomentazioni del Branca.

Si giunge finalmente con le Tavole VIII e IX (Sg. II, pp. 406-414), che segnalano 27 passi, alla dibattutissima questione delle relazioni che intercorrono tra l'*Hamilton*, il *Mannelli* e la stampa *Deo Gratias*. Sembrano 27 lezioni un numero piuttosto limitato di fronte alle molte indicate dagli altri studiosi, ma sono le sole che ottemperano a quel criterio rigoroso, per cui almeno uno dei testi quando si stacca dal suo gruppo debba avere per quelle date lezioni l'accordo di tutta la tradizione manoscritta, e soprattutto le sole in cui tutti i quattro componenti rispondono a quei punti dove il Mannelli trovava o credeva di trovare omissioni e mende nel suo originale. La questione ebbe inizio, come molti dei lettori sanno, col Tobler (*op. cit.*), il quale dopo la scoperta dell'*Hamilton* (*B*) lo collazionò per alcune novelle con la stampa lucchese riproducente il *Mannelli* (FL_1), e concluse che *B* non può essere copia di L_1, mentre L_1 può essere copia di *B*. Lo Hecker estese la collazione a tutte le novelle, sempre nella stampa lucchese (*op. cit.*), ed avvalorò la tesi del Tobler; ma trovò nell'Hauvette un forte oppositore, il quale (*op. cit.*) concludeva che *B* e L_1 sono collaterali. Se non che lo Hecker, in un secondo lavoro (*op. cit.*), ricollazionò *B* direttamente su L_1 e con nuove e più valide argomentazioni ribadì la sua tesi, tesi che venne accolta dal Massera (*op. cit.*, vol. II, p. 346 ss.). Il Barbi, recensendo il Massera, avanzò delle riserve (*op. cit.*, pp. 51-52), ma non volle concludere nulla per non pregiudicare la questione, e invitò a una più larga esplorazione della tradizione. La Sampoli (*op. cit.*), riprendendo l'argomento, accolse la tesi dello Hecker. A questo punto del dialogo si inseriscono i due studiosi, il Branca e il Singleton, i quali sostengono due tesi opposte: il primo è per la collateralità di *B* e di L_1, il secondo è per la diretta dipendenza di L_1 da *B*. Il Branca docu-

menta la sua tesi nelle Tavole X-XIII (*Stud.* cit. pp. 214-231) che io ho attentamente esaminate nel contesto offertoci dallo studioso, senza controllare le lezioni nei manoscritti; e ciò non per pigrizia, ma per non imbattermi nella sgradita sorpresa di lezioni non corrispondenti a quelle documentate. Infatti alla fine della Tavola X (*Stud.* cit. p. 215) ho notato due errori: il Branca afferma che, in X, 9, 25, *B* legge « furono alle menate », invece chi guarda attentamente il manoscritto nota che nel margine del foglio 106 *r* si legge in addizione « camere »; inoltre nella stessa pagina 215, n. 40 il Branca scrive: dalla solita mano recente è aggiunto nell'interlinea « *i* »; invece chi guarda attentamente trova che è scritto (ĩ) = *in*; né so come questo studioso faccia a parlare di *mano recente* per un minuscolo segno interlineare, dove nessuna barba di paleografo riesce mai a cogliere nel giusto se non è soccorso da indizi di altra natura.

Le 27 lezioni esibite dal Singleton sono testimoniate e collazionate fra i soli cinque testi che, da tutto l'esame fin qui fatto, risultano come soli rappresentanti del gruppo *b*. Questi testi, per data certa o congetturale, si collocano nel seguente ordine: *B*, FL_1, *HH*, *DG*; FL_3 collaterale di *B*. Le conclusioni del Singleton sono che i testi FL_1, *HH*, l'uno indipendentemente dall'altro, discendono direttamente da *B*; che *DG* discende da *B*, ma avrà ricorso anche a qualche testo della tradizione *a*. Tale conclusione, dall'esame fatto delle prove, a me sembra soddisfacente, però non credo prudente considerare il problema chiuso. Le prove del Singleton, se non sono superiori, bisogna dire che si equivalgono a quelle del Branca; tuttavia io propendo a favore di quelle date dal Singleton per le seguenti ragioni di indole metodologico.

Ogni volta che ci si trova di fronte a un preteso apografo che colma lacune esistenti nel preteso antigrafo, teoricamente bisogna affermare che la diretta figliolanza dell'uno dall'altro non esiste. Però questa regola vale soltanto quando si tratta di trasmissione meccanica. Quando invece ci si trova di fronte a un amanuense dotto, il quale nel trascrivere il suo testo lo discute, fa congetture che spesso colgono nel segno e talvolta al segno si avvicinano, costella i margini della sua copia di citazioni di Virgilio, Seneca, Giovenale, Isidoro ecc. (cfr. L_1 cc. 174-191 dove è trascritto il *Corbaccio*), lascia sui margini della sua copia i segni di questo colloquio tra sé e l'esemplare da cui trascrive; allora bisogna dire che la legge accennata non ha valore; allora bisogna cercare gli argomenti, per sostenere o confutare la tesi, in ben altri indizi; non certamente nelle lacune non segnalate ma colmate, specie quando si tratta di piccole insignificanti lacune, quali quelle di (Branca, *Stud.* cit., pp. 214-215) I, 4, 14 dove *B* legge « andatose », *MN* « andatos*ene* », VIII, 9, 30 dove *B* legge « ve priego », *MN* « ve *ne* priego », IX, 5, 31 dove *B* legge « venendose », *MN* « venendos*ene* », che potevano essere colmate senza che il trascrittore se ne fosse accorto che l'esemplare da cui copiava era in questi punti lacunoso. Eppure gli argomenti principali dei quali s'è servito l'Hauvette (*op. cit.*) per confutare lo Hecker, si fondavano particolarmente sulla mancanza di segnalazioni – da parte del Mannelli – dell'esistenza di alcune lacune nella copia dalla quale trascriveva, proprio nei punti in cui il *Mannelli* ha lezione più piena. Tesi questa, per quel che ho detto, debole o comunque non risolutiva. M'auguro perciò che i due studiosi riprendano la penna e, con una conoscenza della tradizione certamente superiore alla mia, risolvano in maniera decisiva l'annosa e delicata questione, in modo che nessuno debba più ritornarci sopra.

* * *

Questo lavoro di ricerca, di collazione e di riordinamento dei manoscritti, distribuiti sia pure sommariamente in gruppi con le indicazioni delle loro particolari caratteristiche, ha avuto come frutti conclusivi le due edizioni che, senza alcun dubbio, segnano un notevole progresso nel campo degli studi sul *Decameron*: siamo vicini all'edizione critica, anche se per un certo tempo si farà ancora attendere. L'edizione del Branca è particolarmente fondata sui testi del gruppo *a*, pur accogliendo lezioni testi-

moniate dai testi di *x* e di *b*; l'edizione del Singleton invece si fonda principalmente sui testi del gruppo *b*, ricorrendo, quando le prove chiare portano a notare manchevolezze in *b*, ai testi dei gruppi *xa*. Ora da un esame dei passi cruciali esaminati dal Barbi (*op. cit.*) e dalla Sampoli Simonelli (*op. cit.*, cito dall'estratto) e dalle loro proposte di emendamenti e integrazioni, ci è possibile vedere quello che i due nuovi editori in comune hanno accolto o respinto sulla base d'una più ampia esplorazione dei manoscritti, quel che respinge l'uno e accoglie l'altro, e discutere o indicare – nei limiti consentiti a questa recensione che rischia di diventare troppo lunga – le cause di discrepanza.

In questo elenco indicherò le proposte del Barbi facendole precedere dalla sigla *Bar.* seguita dal numero delle pagine di *La Nuova Filologia* ecc., le adesioni o meno del Singleton facendole precedere dalla sigla *Sg.* seguita dal numero romano che indica il volume dell'edizione, e i numeri arabi che indicano la pagina e la linea; altrettanto farò per le proposte della Sampoli Simonelli, facendole precedere dalla sigla *Sam.* seguita dal numero delle pagine di « *Il Decameron* » *Problemi* ecc.; le lezioni in cui il Branca si allontana dal Singleton le farò precedere dalla sigla *Bra.* seguita da un numero romano che indica le giornate del *Decameron* e da due numeri arabi che indicano la novella e il paragrafo. Talvolta farò seguire alle lezioni le sigle dei gruppi dei manoscritti che le testimoniano, talvolta la sigla d'un dato manoscritto con accanto l'indicazione della carta, della colonna e della linea.

Proposte di correzioni del Barbi, recensendo il Fanfani, accolte dal Singleton e dal Branca (nelle lezioni in cui il Branca e il Singleton d'accordo aderiscono alle proposte del Barbi indicherò soltanto l'edizione del Singleton):

Bar. p. 40 per reina| *Sg.* I, 24, 29-30 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 40 dieder| *Sg.* I, 50, 26, ma *Bra.* I, 5, 2 *diedon*; *Bar.* p. 40 animi gentili| *Sg.* I, 61, 18; *Bar.* p. 41 in Catania| *Sg.* I, 121, 19 [*xa* + *misti*]; *Bar.* pp. 42-43 ricchissimo| *Sg.* I, 198, 7 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 43 a lei.... e ad un'altra| *Sg.* I, 324, 24-25; *Bar.* p. 43 con l'ardire| *Sg.* I, 377, 28-29; *Bar.* p. 44 nobili e ricchi| *Sg.* I, 389, 33 [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 44 uno venerdì| *Sg.* I, 390, 36 [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 44 entrare| *Sg.* II, 57, 11 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 44 ingiuria| *Sg.* II, 157, 16-17 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 44-45 e la fidanza| *Sg.* II, 160, 31-32; *Bar.* p. 46 di Strà| *Sg.* II, 292, 26; *Bar.* p. 46 vagliamo| *Sg.* II, 295, 10; *Bar.* p. 38, n. 2 Boccadoro| *Sg.* I, 54, 18; *Bar.* p. 38, n. 2 reggimento| *Sg.* I, 408, 33.

Proposte di integrazioni di lacune, non avvertite o colmate male dal Fanfani, accolte dal Singleton e dal Branca:

Bar. p. 47 e lagrimevole molto| *Sg.* I, 9, 6; *Bar.* p. 47 a lei riguardando| *Sg.* I, 51, 1 [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 47 sua| *Sg.* I, 68, 12; *Bar.* p. 47 delle più care cose| *Sg.* I, 136, 26 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 48 s'avvenisse| *Sg.* I, 140, 24 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 48 divenuto| *Sg.* I, 171, 17 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 48 ciascuno| *Sg.* I, 185, 33; *Bar.* p. 48 e con viso assai piacevole| *Sg.* I, 187, 3 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 48 senza sella| *Sg.* I, 209, 32 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 48 fallo| *Sg.* I, 212, 30 [*xa* + *misti* + FL_3 + FL_1]; *Bar.* p. 48 tacito e nascoso| *Sg.* I, 269, 8 [*xa* + *misti* + + FL_3]; *Bar.* p. 49 altrui e me| *Sg.* I, 282, 27 [*x* (RV_1, PN_6) + *a* + *misti*]; *Bar.* p. 49 io| *Sg.* I, 352, 34; *Bar.* p. 49 armato un legnetto| *Sg.* I, 354, 33-355, 1 [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 49 riguardato| *Sg.* I, 358, 3-4 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 49 per| *Sg.* I, 373, 33; *Bar.* p. 49 la madre| *Sg.* I, 386, 9; *Bar.* p. 49 senza rimaritare| *Sg.* I, 400, 22 (con la variante: *rimaritarmi*, accolta anche da *Bra.*) [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 50 ed era da lui amata| *Sg.* II, 19, 13 [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 50 e dopo questo a sonare e carolare| *Sg.* II, 42, 2-3 (con la variante: *ed a carolare*, accolta anche da *Bra.*) [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 50 lo intendessono, e alquanto non| *Sg.* II, 50, 22 (con la variante: *intendessero*) [*xa* + *misti*]; *Bar.* p. 50 tornò a casa| *Sg.* II, 56, 34 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 50 a uno modo| *Sg.* II, 83, 30 (con la variante: *in uno modo* accolta anche da *Bra.*) [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 50 ciascuna donna| *Sg.* II, 104, 6 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 50 altra vendetta| *Sg.* II, 157, 13 [*xa* + *misti* + FL_3]; *Bar.* p. 51 di Firenze a Pistoia| *Sg.* II, 190, 26 [*x* ($ParP_1$, RV_1, FL_9, PN_6) + *a* + *misti*]; *Bar.* p. 51 della

pregnezza| *Sg.* II, 198, 20 [*x* (*FN*$_2$, *ParP*$_1$, *RV*$_1$) + *a* + *misti*]; *Bar.* p. 51 la prima giornata| *Sg.* II, 238, 29, però nel rigo successivo *Sg.* e *Bra.*: *che* (*egli*) *non* [*xa* + *misti* + *FL*$_3$]; *Bar.* p. 51 e sconfitto Corradino| *Sg.* II, 267, 14 (con la variante: *Curradino*, e l'altra: *vincere se stesso*, mentre *Bra.* X, 6, 32: *e se medesimo vincere*).

Tra gli emendamenti proposti dal Barbi recensendo il Fanfani, 4 sono stati ripudiati da entrambi gli studiosi, più 7 ripudiati dal Singleton ma accolte dal Branca; di queste ultime sette, se dobbiamo accettare per buona la lezione di *FL*$_3$, in quattro è preferibile la lezione adottata dal Singleton, e in tre la lezione adottata dal Branca. Esse sono:

Bar. pp. 39-40 « *scriverlo* » accolto dal *Bra.* I, *intr.* 7| *Sg.* I, 9, 25 « *scriverla* », *FL*$_3$: *scriverle*; *Bar.* p. 42 « *in peccato pestello* » accolta da *Bra.* II, 10, 37| *Sg.* I, 176, 3-4 « *in imbeccato pestello* », secondo la lezione di *FL*$_3$, c. 50 *c*, linea 13 di sotto; *Bar.* pp. 45-46 « *sista* » accolta da *Bra.* IX, 5, 39| *Sg.* II, 210, 2 « *sosta* », secondo la lezione di *FL*$_3$, 176 *c*, linea 4; *Bar.* p. 46 « *alcuna parte.... valicar* »| *Bra.* X, 4, 3 « *alcuna parte.... vagar* »| *Sg.* II, 251, 21-22 « *alcuna cosa.... vagar* », secondo la lezione di *FL*$_3$, c. 137 *a*, linea 5-4 di sotto. *Bar.* p. 41 « *fuor del pericolo*| *Bra.* II, 6, 46 « *del pericolo mi veggio fuori* »| *Sg.* I, 116, 17 « *nel pericolo mi veggio* », però *FL*$_3$, c. 33 *d*, linea 17-16 di sotto, ha la medesima lezione di *Bra.*; *Bar.* p. 68 « *carapignavano* », accolta da *Bra.* VIII, 9, 61| *Sg.* II, 166, 24-25 « *carmignavano* », ma *FL*$_3$, c. 164, linea 5, ha la lezione di *Bra.*; *Bar.* p. 46 « *queste cose dicendo e udendo* », accolta da *Bra.* IX, concl. 5| *Sg.* II, 232, 23 « *questo così, e dicendo e faccendo* », ma *FL*$_3$, c. 182 *b*, linea 12 di sotto, ha la stessa lezione di *Bra.*

Tra le proposte di integrazioni del Barbi, recensendo il Fanfani, 6 sono stati ripudiati da entrambi gli studiosi, più una ripudiata dal Singleton ma accolta dal Branca, ed è: *Bar.*, p. 50 *quelle* arche| *Sg.*, II, 24, 2 *arche*, secondo *FL*$_3$ c. 122 *b*, linea 14.

Inoltre dei diversi emendamenti proposti dal Barbi sull'autorità del cod. II, II, 20 della Nazionale di Firenze, che Singleton chiama *FN*$_4$ e annovera tra i *misti*, tutti vengono ripudiati da entrambi gli studiosi, meno uno che è il seguente: *Bar.*, p. 55 dopo « *Civillari* » sopprime: che aveva nome donna Squaquera| *Sg.*, II, 168, 10.

Né accolgono gli emendamenti proposti sull'autorità del *Laur.* 42, 6 (*FL*$_6$), del *Chigiano* M, VII, 46 (*RV*$_8$), del *Barberin.* 4105 (*RV*$_2$), del *Barberin.* lat. 4058 (*RV*$_1$), dei quali i primi tre sono dal Singleton annoverati tra i *misti*, il quarto è incluso nel gruppo dei testi *x*.

Le seguenti proposte di emendamenti e integrazioni del Barbi, recensendo il Massera, sono state accolte da entrambi gli studiosi:

Bar. p. 68 che caldo *fu* egli| *Sg.* I, 368, 24 (il Singleton ha dimenticato di annotarlo nella Tavola X; tali dimenticanze le indicherò con la frase: manca nella tavola X); *Bar.* p. 68 n. 2 pocofila| *Sg.* I, 290, 2 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 69 n. 2 s'avvenisse| *Sg.* I, 140, 24 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 69 n. 2 riguardato| *Sg.* I, 358, 3-4 [*xa* + *misti* + *FL*$_3$]; *Bar.* p. 70 n. 1 divenuto| *Sg.* I, 171, 17 [*xa* + *misti* + *FL*$_3$]; *Bar.* 71 cognominato Principe Galeotto| *Sg.* I, 1 e II, 237, 22 (con la variante: Prencipe); *Bar.* p. 73 elimina: *falsa* davanti a *oppinione*| *Sg.* I, 28, 13; *Bar.* p. 74 elimina: *voglio* dopo *adunati*| *Sg.* I, 178, 5 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 74 dopo *ismovitura* elimina *a fare*| *Sg.* I, 247, 34 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 74 dopo *aguti* elimina *strali*| *Sg.* I, 270, 7 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 75 dopo *sé essere* elimina *presta*| *Sg.* I, 299, 19 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 75 dopo *d'una* elimina *fante*| *Sg.* I, 308, 10 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 75 dopo *E così* elimina *detto*| *Sg.* I, 316, 4 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 76 dopo *entro* elimina *capanna*| *Sg.* II, 111, 9 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 76 dopo *savio è* elimina *atto* ed emenda la frase: savio è non solamente uno accrescere| *Sg.* II, 228, 30-31; *Bar.* p. 76 davanti a *l'avesse trovata* elimina *non*| *Sg.* II, 132, 4 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 76 davanti a *nonche* elimina *se*| *Sg.* I, 274, 18 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 78 sopprime *il* davanti a *fece*| *Sg.* I, 167, 19 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 78 sopprime *la* davanti a *teneva*| *Sg.* I, 330, 12 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 79 emenda: una *giovine* la quale questa pestilenza presente ci ha tolto *donna*| *Sg.* II, 11, 7-8; *Bar.* p. 80 emenda: di chi dà *riguardando.... il prendiate*| *Sg.* II, 296, 15-16; *Bar.* p. 80 emenda: *Cristo* maschio| *Sg.* II, 324, 14; *Bar.* p. 80 deliberarono *che*| *Sg.* I, 79, 1 (manca nella Tavola X); *Bar.* pp. 80-81

a far a far sia| *Sg.* I, 159, 6 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 82 non *ricordavate*| *Sg.* II, 172, 36 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 82 *la* mia| *Sg.* I, 265, 10 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 82 *se* quando| *Sg.* I, 273, 31 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 82 integra: E viva Amore e moia Soldo e tutta la brigata| *Sg.* II, 59, 17-18; *Bar.* p. 82 integra: argomento di cattivo uomo e con poco sentimento era| *Sg.* II, 60, 27-28; *Bar.* p. 83 n. elimina *altressì* dopo *che*| *Sg.* I, 123, 19 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 83 n. elimina *bastonate* dopo *tante*| *Sg.* I, 288, 24 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 83 n. elimina *forte* dopo *disse sì*| *Sg.* II, 29, 36 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 83 n. elimina *trapassando* dopo *in altri*| *Sg.* II, 294, 18 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 83 n. elimina *cosa* dopo *impossibile*| *Sg.* II, 303, 29 elimina *cosa* ma la sostituisce con *dover*, cui si associa *Bra.* (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 83 n. elimina *ma* davanti a *la fortuna*| *Sg.* I, 350, 36; *Bar.* p. 84 n. emenda: *farebbe* in *facesse*| *Sg.* I, 196, 1 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 84 n. emenda *pareva prima* in *soleva*| *Sg.* II, 52, 17 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 84 n. elimina *forte* dopo *sì*| *Sg.* II, 268, 2 (manca nella Tavola X); *Bar.* p. 84 sostituisce *e conoscere* con *in quanto potranno conoscere*| *Sg.* I, 5, 19-20; *Bar.* p. 84 sostituisce *di Grecia* in luogo *d'Acaia*| *Sg.* II, 84, 1.

Tra le proposte del Barbi, recensendo il Massera, non accolte dal Singleton, ecco alcune divergenze dal Branca che le accoglie:

Bar. p. 78: *quanto* potea con mano, come che poca forza ne avesse, l'allontanava| *Bra.* II, 4, 19: *quanto* potea con mano, come che poca forza ne avesse la lontanava| *Sg.* I, 95, 17-19: *quando* potea, con *la* mano, come che poca forza *rimasa gli fosse*, l'allontanava (FL_3, c. 28 *a*, linea 17-19: quanto poteva con mano come che poca forza rimasa gli fosse da sé l'allontanava); *Bar.* p. 78: che egli lasciò a Rugger favellare| *Bra.* IV, 10, 47: che egli lasciò a Rugger favellare| *Sg.* I, 336, 32: che egli *la* lasciò a Rugger favellare (secondo FL_3, c. 36 *a*, linea 20); *Bar.* p. 81: fuor *mandata*| *Bra.* VI, 4, 18: fuor *mandata*| *Sg.* II, 14, 9: fuor *mandato* (secondo FL_3, c. 119 *b*, linea 20); *Bar.* p. 83 n.: questo *a* giunta| *Bra.* VIII, 7, 143: questo *a* giunta| *Sg.* II, 153, 17: questo *per aggiunta* (ma FL_3, c. 160 *c*, linea 5: questa aggiunta.... avvenuta); *Bar.* p. 84 n.: condiscendere| *Bra.* X, 8, 59: condiscendere| *Sg.* II, 283, 28: discendere (ma FL_3, c. 197 *a*, linea 17: condisciendere); *Bar.* p. 84 n.: partice| *Bra.* VII, 3, 2 partice| *Sg.* II, 50, 22 partiche (ma FL_3, c. 129 *d*, linea 23: particie).

Tra le proposte che la Sampoli Simonelli ha occasione di fare nel suo lavoro (*Problemi cit.*) alcuni sono quelli del Barbi, altre del Massera, altre nuove. Io indicherò qui soltanto alcune di quelle in cui esiste discrepanza tra il Branca e il Singleton. Anzi tutto bisogna avvertire che nessuno dei due studiosi accoglie le lunghe varianti proposte sull'autorità del *Laur.* 42, 4 (FL_4) e del *Laur.* 90 sup. 106, 2 (FL_9) che la Simonelli considera rielaborazioni di novelle estravaganti (l. c., pp. 20-41); ma è un problema questo, secondo me, che i due studiosi dovranno riesaminare con molta attenzione.

Sam. (notando alcune varianti di *B* e di PN_3, preferisce talvolta le lezioni del secondo manoscritto) p. 41: e colui al quale fu lasciato il simigliante ordinò nei suoi discendenti| *Bra.* I, 3, 12: e colui al quale *da costui* fu lasciato il simigliante ordinò nei suoi discendenti| *Sg.* I, 45, 32-33: e colui al quale *da costui* fu lasciato tenne simigliante ordine ne' suoi discendenti (secondo FL_3, c. 15 *d*, linea 21-22); *Sam.* p. 41: non sono da *nulla*| *Bra.* I, 10, 17: non sono da *nulla*| *Sg.* I, 66, 15: non sono da *cosa alcuna* (secondo FL_3, c. 91 *a*, linea 1 di sotto); *Sam.* p. 41: *debito* stato| *Bra.* II, 7, 100: *pristino* stato| *Sg.* I, 139, 20: *debito* stato (secondo FL_3, c. 40 *b*, linea 1); *Sam.* p. 41: fatto *colpevole*| *Bra.* II, 8, 26: fatto *nocente*| *Sg.* I, 147, 4: fatto *colpevole* (secondo FL_3, c. 42 *b*, linea 2 di sotto); *Sam.* p. 41: senza *niun fallo*| *Bra.* II, 9, 34: senza *niuna misericordia*| *Sg.* I, 164, 7: senza *niun fallo* (secondo FL_3, c. 47 *b*, linea 8); *Sam.* p. 41: e *ancor* che molte cose gli *andasson* per lo *capo* di *dover fare*| *Bra.* III 2 26: e *come* che varie cose gli andasser per lo *pensiero* di doversi fare| *Sg.* I, 196, 2-3: E *ancor* che varie cose gli andasser per *lo capo* di doversi fare (secondo FL_3, c. 55 *b*, linea 18-19); *Sam.* p. 41: senza *niente*| *Bra.* IV, 2, 44: senza *niente*| *Sg.* I, 292, 9-10: senza *alcuna cosa* (ma FL_3, c. 83 *a*, linea 7-6 di sotto: senza niente); *Sam.* p. 41: era *ma che*| *Bra.* IV, 6, 11: era, *ma che*| *Sg.* I, 311, 30: era *come* (secondo FL_3, c. 88 *d*, linea 11); *Sam.* p. 42: si dée *ragionare*| *Bra.* IV, 10, 3: si dee *ragionare*| *Sg.* I, 330, 5: si dée *raccontare* (secondo FL_3, c. 94 *a*, linea 6 di sotto); *Sam.* p. 42: *essere* all'isola di Rodi *venuti*| *Bra.* V, 1, 41: *essere* all'isola di Rodi *pervenuti*| *Sg.* I, 349, 36-350, 1: *avere* all'isola di Rodi *afferrato* (secondo FL_3, c. 99 *a*, linea 8); *Sam.* p. 42: che *le piacque*| *Bra.* VI intr. 11: che *le piacque*| *Sg.* II, 4, 27: che *ella volle* (secondo FL_3, c. 116 *c*, linea 12 di sotto).

Da questo breve elenco è apparso, più che negli altri, quanto il Branca si attenga più strettamente alle lezioni dei testi *a* e quanto il Singleton alle lezioni dei testi *b*, lezioni, però, che riportate nel loro contesto dànno le une e le altre un senso soddisfacente; ma, s'è vero che *b* rappresenta, come è stato dimostrato, l'ultima revisione del *Decameron*, questa lezione, in linea generale, deve essere riportata nel testo critico.

Darò, per finire, un breve elenco di errori che Franca Ageno (« Gior. Stor. Lett. It. », 2° trim., 1954, pp. 241-242) ha rilevati nel testo del Branca, dai quali è immune il testo del Singleton.

Bra. I, concl. 9: state| stati| *Sg.* I, 67, 36: stati; *Bra.* III, 7, 43: in prime| in prima| *Sg.* I, 231, 25-26: in prima; *Bra.* IV, 3, 30: infinatamente lieto| infintamente lieto| *Sg.* I, 300, 12-13: infintamente lieto; *Bra.* VI, 3, 12: mordere altri| mordere altrui| *Sg.* II, 11, 27: mordere altrui; *Bra.* VI, 9, 9: queste due speculazioni| queste sue speculazioni| *Sg.* II, 23, 34: queste sue speculazioni; *Bra.* VIII, 4, 3: e' ogni| e ogni| *Sg.* II, 119, 11: ed ogni; *Bra.* X, 8, 107: fattigli| fattiglisi| *Sg.* II, 290, 4: fattiglisi; *Bra.* X, 10, 63: moglie| moglier| *Sg.* II, 317, 28: moglier; *Bra.* IV, 8, 15: si mostrava| sì mostrava| *Sg.* I, 323, 11: sì mostrava; *Bra.* VIII concl. 11: se 'l fosse sentito| s'el fosse sentito| *Sg.* II, 185, 23: s'el fosse sentito; *Bra.* IV, 2, 11: fedel commissario| fedecommissario| *Sg.* I, 287, 18: fedecommissario.

Quanto i due studiosi si sono allontanati dal Fanfani l'uno e dal Massera l'altro, è detto: dal Branca nel vol. II della sua edizione pp. 674-680, dal Singleton nella Tavola X della sua nota (II, 417-448), dove sono indicate 288 varianti documentate dai manoscritti che le tramandano, alle quali bisogna aggiungere quelle da me segnalate nelle pagine precedenti di questa nota.

Non ho potuto indicare tutte le varie lezioni esistenti tra il testo del Branca e quello del Singleton, ma esse assommano a diverse centinaia – specie le varianti grafiche –. Il compito assuntomi era di recensire l'edizione laterziana e ho parlato del Branca solo per avere un termine di confronto. Inoltre, per le varianti di indole grafica, non avrei potuto prendere precisa posizione in un senso o in un altro, data la mancanza d'un materiale documentato a pié di pagina che indichi le testimonianze dei manoscritti e che è il solo su cui ci si possa fondare se vogliamo risalire alle consuetudini grafiche dell'autore. Ogni volta che ho citato esempi mi sono limitato a indicarne un numero ristrettissimo, per non appesantire questa nota; ma certamente avrò occasione di ritornare su questo argomento, per me molto interessante, e esporre, in maniera migliore e con esempi tre volte quelli qui segnalati, alcune mie particolari vedute su questo testo.

Intanto posso concludere che le due edizioni, anche se non riescono a soddisfare le esigenze degli specialisti glottologi ma solo quelle del vasto pubblico di lettori, tuttavia rappresentano il miglior contributo fino ad oggi apportato al testo del *Decameron*, e che l'edizione del Singleton è, in un certo senso, certamente superiore a quella del Branca.

VINCENZO ROMANO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

DE RUGGIERO POLITICO

L'esperienza di studi politici, sociali ed economici connessa ai suoi interessi di storico del pensiero liberale, propose obiettivamente un limite più o meno consapevole, in De Ruggiero, all'idealista d'ispirazione gentiliana. Aveva già espresso nel 1921, alla fine del suo *Il pensiero politico meridionale nei sec. XVIII e XIX*, un giudizio esplicito sul valore teoretico del liberalismo della Destra e per esso di Bertrando Spaventa, per cui « la libertà.... è riconosciuta non come facoltà individuale, ma come coscienza dell'autonomia dello spirito nel porre le sue leggi, come affermazione che l'individuo fa di sé anche col sacrificio dei suoi particolari interessi, in vista d'un bene superiore ». Più tardi la compattezza di quel razionalismo idealistico apparirà, a chi ben guardi, incrinata dall'urgenza di far posto alle crude, insopprimibili, esigenze della mera individualità che tutte compendiò nella definizione della libertà che disse « negativa » per distinguerla dialetticamente dalla superiore libertà che media, positivamente inverandoli, i contrasti sorgenti in quella sorta di sfera inferiore. E s'incontrò col Croce, le cui istanze trovarono quell'accoglimento, in precedenza negato. Così il pensiero politico del De Ruggiero trovò la sua manifestazione propria nella *Storia del Liberalismo europeo* (1925), nonché in quella sorta di paralipomeni all'opera maggiore, raccolti nel volume *Il ritorno alla ragione* (1946), che, contemporaneamente riesposti dalla cattedra universitaria, costituiscono un'appropriato ripensamento, alla luce delle dure esperienze contemporanee, dei fondamentali temi di quella. Iniziato agli studi filosofici tramite l'attualismo gentiliano, nutrito, altresì, di molteplici esperienze acquisite all'estero, allorquando questa dottrina assurse a giustificazione ideologica della reazione illiberale avviata in Italia, oppose alle oscure involuzioni che ne andavano usurpando il nome, la rievocazione del genuino spirito liberale. La reazione si svolse in nome d'una forma d'idealismo sociale, imperniata su d'un'individualismo etico con affinità fichtiane, tendente però a conciliare l'esigenza razionale e quella « empirica », economica, a farle concorrere entrambe alla formazione dell'individualità concreta. Fu in certo senso un precursore di quella tendenza destinata a guadagnare, con gli anni, numerosi proseliti, di quelli che — lo scrisse il Solari — auspicarono ed ancora auspicano « l'armonia della libertà individuale con l'organizzazione coattiva della vita sociale ».[1] Sotto tale aspetto la *Storia del Liberalismo europeo* può considerarsi il manifesto inaugurale del revisionismo liberale, scritto in lingua italiana. Assai notevole la giudicò il Croce che in quegli anni andava aggiungendo ai *Frammenti di Etica* quegli *Elementi di Politica* che non scarsa influenza dovettero esercitare sul pensiero di De Ruggiero, allorché si travagliava a distinguere — contro l'attualismo — la libertà « inferiore », negativa d'ogni autorità e d'ogni legge, che, con residua astrattezza, riconduceva in sostanza al limite della negazione, dalla libertà superiore, secondo la quale la fonte dell'autorità e della legge vien ritrovata nell' intimo dell' individualità etica.[2] La nota

[1] Cfr. G. Solari, « l'Idealismo sociale del Fichte », in: *Studi storici di Filosofia del Diritto,* Torino, 1949, p. 282, in nota.

[2] B. Croce, recensione a *Storia del Liberalismo europeo,* 1925, in « La critica », vol. XXIII, p. 306.

genericamente idealistica s' avverte altresì quando, posta tra parentesi l' esigenza del limite, del negativo, si conferisce alla « libertà superiore », morale, più libero slancio e si scrive di questa ch'è « un Io sempre maggiore che si libera,... e liberandosi si anima e si svolge prodigiosamente: un Io che si fa coscienza, e persino, parola, azione, famiglia, proprietà, associazione, classe, società, insomma si coestende a tutto il dominio umano. Le libertà civili e sociali non sono così che il prolungamento di quelle individuali: le libertà politiche ne sono l'epilogo ed il coronamento ».[3]

L'esigenza del limite, d'una dialetticità intrinseca alla realtà, riaffiora però in sede di rapporti tra società e stato. Ivi, con un'intelligenza ben più aderente dei testi e della tradizione hegeliani, il De Ruggiero rifiuta quell'esperienza eccezionale ed incomunicabile ch'è la gentiliana « *societas in interiore homine* », e lo stato diventa l'organo della progressiva mediazione delle istanze particolaristiche emerse nell'ambito della società. Alla società, infatti, attribuisce « il contenuto grezzo dei rapporti economici e sociali », nel suo ambito, vien posta la lotta di classe; nello stato invece vien vista l'organizzazione « politica » nel senso d'una forma superiore, in cui « si compongono come un tutto organico gli elementi disparati e contrastanti della vita sociale.... l'egoismo delle classi, che non potrebbe trovare in sé nessun limite alla sua espansione, trova nella sovranità dello Stato l'arresto ed il temperamento necessari alla convivenza civile ».[4]

Una simile impostazione del rapporto stato-società tiene lontano il De Ruggiero dalle conseguenze ultime della concezione hegeliana dello stato « come intelligenza che non sbaglia, una volontà che non viene mai meno, una missione universale nella storia », cui invece si richiamava il Gentile, e proprio in quegli anni con particolare insistenza. Contro questa manifesta vanificazione dell'effettualità della lotta sociale e politica, la critica di De Ruggiero fu netta e perentoria, mettendo a frutto di Hegel il nucleo dottrinale moderno, nutritosi, come sarà meglio noto in seguito, delle esperienze più vive del pensiero economico e sociale moderno. Resta però della concezione hegeliana dello stato quella generica coloritura idealistica, quella trasfigurazione metafisica dei valori politici ch'è l'indice della persistente astrattezza, inferiorità speculativa cui è ristretto il mondo della società, dei rapporti umani, della sfiducia che in esso, nella sua empiricità, come si dice, possano svilupparsi rapporti « secondo ragione ». Il vero problema comincia qui, allorché il Nostro poteva credere d'aver avviato a soluzione il problema dei rapporti tra libertà « negativa » e libertà « positiva », tra società e stato, proprio quando riaffermava più rigorosamente l'esigenza d'una mediazione concreta del particolarismo economico e sociale per parte dell'universale etico. È difatti palese che il massimo spiegamento dell'individualità concepita in termini di metafisica idealistica, coincide necessariamente col suo ristagno, il processo dialettico si risolve in una sorta d'oggettività statica ed indifferente ad ogni particolare contenuto. Il pericolo del deteriore hegelismo riaffiora; la libertà si muta nel suo contrario. Per allora — il problema sarà propriamente posto molti anni dopo — il De Ruggiero si sforza d'attivare il processo dialettico riconoscendo alla libertà negativa, empirica, una vitale funzione d'incremento nei confronti della libertà « superiore » d'ordine morale. È questo un punto assai delicato ed interessante del suo pensiero, sovrattutto pei suoi riflessi attuali. « Per quanto noi credevamo di confinare la libertà arbitraria ed egoistica all'infimo grado dell'evoluzione liberale, non possiamo mai negare che vi sia in essa un barlume di vita spirituale e spontanea, cioè di libertà vera.... E nella stessa fase di vita spirituale più progredita, quando la libertà è un sicuro possesso ed ha già fruttificato, è necessario tuttavia che si rinnovi l'energia della negazione e della critica che le impedisce di disperdersi in una inerzia stagnante ».[5]

---

[3] De Ruggiero, *Storia del Liberalismo europeo*, Bari, 1945, pp. 463-464.
[4] G. De Ruggiero, *op. cit.*, pp. 408-409.
[5] De Ruggiero, *op. cit.*, pp. 376-377.

Ora è chiaro che per giustificare adeguatamente il momento della libertà « arbitraria ed egoistica » occorre rinunciare a concepire l'individualità in termini di metafisica idealistica, ossia extratemporali ed extrastorici. In diverso caso, non è dato sfuggire a quelle difficoltà moralistiche, verso le quali il De Ruggiero aveva manifestato un'opposizione tanto meritoria. Siamo al punto critico d'ogni revisionismo liberale, per cui il Nostro, tenendo fermo alle premesse idealistiche ed a molti loro corollari, impostò conseguentemente il suo esame dei principî della democrazia e del socialismo. Verso l'ideologia democratica, coinvolta, com'è noto, nella generale reazione antipositivistica dei primi anni del Novecento, nutrì una profonda diffidenza, spiegabile in un uomo del suo temperamento morale ed intellettuale, formatosi alla scuola dell'idealismo classico e d'Alessio de Tocqueville, così come potevano interpretarsi nell'atmosfera ovattata del primo Novecento, del Novecento anteguerra. Accetta in linea di principio lo sviluppo delle premesse ideali del liberalismo moderno che dal Montesquieu giungono fino al Rousseau, ma gli ripugna la forte accentuazione « dell'elemento collettivo, sociale, nella vita politica, a spese di quello individuale » che reputa frutto dell'influenza delle filosofie materialistiche e positivistiche che, a partire dalla seconda metà del secolo XIX, sostituirono l'idealismo in rapida decadenza, avallando, in filosofia politica, la tesi, alquanto ingenua, fondata sulla spuria analogia tra la società e l'organismo biologico. In questa sua critica a fondo contro il positivismo e le tendenze organicistiche della politica positivistica, a parte il problema della loro derivazione romantica che non lo trova impreparato, com'è evidente da alcune pagine della giovanile trattazione sulla *Filosofia contemporanea*,[6] il De Ruggiero, ovviamente, partecipa dei limiti idealistici nei confronti della serietà di certi motivi speculativi del positivismo, la cui importanza s'avvia ad ottenere il meritato riconoscimento, essendosi dissipato ormai ogni eco di certo equivoco idealismo d'avanguardia.

Più meditata attenzione merita l'altro aspetto della sua diffidenza verso la democrazia, quello insito — si potrebbe dire — nello stesso individualismo, pur tanto acutamente difeso. Il Rousseau infatti aveva impostato il problema della società, tenendo fermo alla premessa metafisica dell'individualismo moderno,[7] ed è appunto dalla non omogeneità delle due grandezze — quella individualistica e quella sociale — che scaturiscono le più ardue antinomie del suo pensiero politico. La « volontà generale » diventa necessariamente la maschera della più temibile tirannide, proprio perché il limite metafisico resta insuperato ed è, una volta posto, insuperabile. Sulle orme di Tocqueville, il De Ruggiero denunzia l'equivoco, ma si ricerca invano la consapevolezza delle difficoltà che si celano nell'intimo della loro filosofia liberale; la crisi dell'individualismo, latente in Rousseau, non viene riconosciuta se non nelle manifestazioni di superficie, cui si crede di porre rimedio opponendo al male un rimedio che ne partecipa l'origine. Ma, pur in questi limiti, la conseguente riduzione della democrazia, nelle sue classiche formule, al liberalismo, attesta una non frequente chiarezza mentale.[8]

I suoi rapporti col marxismo e col socialismo esigono discorso a parte. Ciò che nell'ambiente antipositivistico italiano non era toccato alla ideologia democratica, vale a dire chi l'avesse ricondotta alle sue origini, spogliandola dalle bardature positivistiche ed evoluzionistiche volgari, toccò invece al marxismo, nella persona di Antonio Labriola, il cui pensiero non passò certo inosservato nell'ambiente della « Critica ». Checché ne sia della probabile o meno influenza del Labriola — tramite il Gentile — sta di fatto che nel 1912 il De Ruggiero diede del marxismo un giudizio molto diverso da quello della posteriore *Storia del Liberalismo europeo*. Nel 1912 infatti egli giudica

---

[6] De Ruggiero, *La Filosofia contemporanea*, vol. I, Bari, 1947, pp. 183-186.

[7] G. Solari, *Natura e Società nel Rousseau*, in « Rivista di Filosofia », vol. XLI, pp. 436-437.

[8] De Ruggiero, *Storia del Liberalismo europeo*, Bari, 1945, p. 392.

grave errore « voler identificare uno Strauss o un Marx con un Buchner o con un Duhring », né mostra di confondere il determinismo economico col marxismo quando asserisce che il marxismo, lungi dal separare « il nocciolo dalla corteccia della storia », non abbassa « insomma lo stato e la società al grado di mero riflesso dell'economia, ma eleva l'economia fino al punto da includere in essa tutta la vita sociale e politica », e conclude riaffermando il carattere idealistico del « cosiddetto materialismo » di Marx.[9] Assai diverso, addirittura opposto è il giudizio di tredici anni più tardi. Molto probabilmente la dolorosa esperienza della crisi degli ordinamenti liberali, manifestatasi in tutta la sua ampiezza nell'immediato dopoguerra, provocò un'irrigidimento dei suoi principî congiunto all'ansioso desiderio di preservare il carattere genuino del liberalismo dalle contaminazioni dilaganti. Comunque il giudizio sul marxismo è espresso in termini tanto aspri da far parlare Norberto Bobbio, in tempi assai più vicini a noi, d'un « ombroso antimarxismo » del De Ruggiero. Il crescente degradarsi della lotta politica a lotta economica di classi antagoniste, che metteva in crisi lo stato liberale e la sua stessa funzione minima di organo « della legalità uniforme per tutti i cittadini, a qualunque classe o ceto appartengano » lo induce ad accentuare moralisticamente la polemica con gli ideali della mera potenza e violenza che sembrano celebrare il loro trionfo. E finisce col compendiarli tutti nel materialismo storico: « Il secolo XIX ha segnato il trionfo del materialismo storico: s'è data cioè una degradazione di tutti i valori morali, giuridici, politici al livello dell'economia, s'è dato un pervertimento di ogni criterio di giudizio alla stregua degli interessi egoistici e materiali ».[10]

Gli si potrebbe agevolmente opporre, ancora una volta, la mancata giustificazione della funzione critica della libertà cosiddetta « negativa », di cui pure aveva riconosciuto l'essenziale valore ai fini della fondazione d'un concetto concreto della libertà stessa. In effetti si tratta del grave problema della possibilità stessa « d'un etica nel marxismo e della sua compatibilità col relativismo storico marxista »,[11] che altresì si riconduce a quello più generale di concepire « come criterio distintivo esclusivamente il divenire, lo sviluppo, in cui ogni valore viene a relativizzarsi e, in fondo, ad annullarsi ».[12] Ad un marxismo ridotto a materialismo e determinismo, il De Ruggiero quindi oppone un liberalismo che propugni « la liberazione dell'individuo per mezzo della società », utilizzando in tal senso ed entro i limiti dell'individualismo metafisico, l'esperienza socialista; il che vuole dire fare della società un mezzo di riscatto e di sviluppo individuale.[13] Ritorna tra parentesi il concetto di società. Frattanto la vita europea s' avviava alla nuova catastrofe a rapidi passi e le pagine di De Ruggiero, raccolte nel 1946 in volume col titolo « Ritorno alla Ragione », consumano altrettanto rapidamente le tormentate ma esili esperienze della seconda dissoluzione dell'idealismo. Di tra l'inevitabile frammentarietà di spunti disparati, s'avverte l'aspirazione a ritrovare in concreto le dimensioni del mondo umano attraverso la crisi interna all'individualismo idealistico di cui mette acutamente in luce l'antinomia fondamentale, volendo indagare come mai « il personalismo dell'età moderna, nelle sue più svariate applicazioni speculative e pratiche, sbocca nel suo opposto, in una neutralizzazione della forza della personalità » ed aveva imbroccato la via giusta: « la spersonalizzazione procede dall'alto e dal basso, dalla forza espansiva della personalità che frantuma e livella ciò che incontra sul suo cammino, dalla forza involutiva della personalità che si particolarizza fino a polverizzarsi. I due processi si richiamano a vicenda e si accellerano uno per mezzo dell'altro.... e ci si rivela così indirettamente anche un'altra verità, che la ro-

---

[9] G. De Ruggiero, *La Filosofia contemporanea*, Bari, 1947, vol. I, pp. 23 e 26-27.
[10] G. De Ruggiero, *Storia del Liberalismo europeo*, Bari, 1945, p. 454.
[11] A. Levi, *Sulle orme di Marx*, in « Rivista di Filosofia », vol. XL, 1949, pp. 81-82.
[12] Per l'intero problema, E. Garin, *Orientamenti morali*, in « Rivista di Filosofia » vol. XXXII, 1941, p. 169 e *passim*.
[13] G. De Ruggiero, *op. cit.*, p. 413.

vina della personalità dipende dai due processi isolati, la salvezza di essa potrebbe risultare solo dal loro concorso e dalla loro unificazione ».[14]

Alla realtà e concretezza del mondo umano era stato richiamato, ovviamente, dall'aver subìto l'influenza delle filosofie di Kierkegaard; si veda la recensione ad un saggio di E. L. Allen sul pensatore danese e ad una raccolta di traduzioni francesi di scritti dello stesso ove si critica il lato teologico della dialettica hegeliana,[15] di Nietzsche, di cui scrivéva cose assai acute nel centenario della nascita (1944).[16] Mentre riconosce che la suggestione maggiore degli scritti nietzscheani è data appunto dallo sforzo di portarsi al di sopra del livello della comune umanità e dalla critica acuta in cui si esprime di molte miserie e menzogne della nostra civiltà, ne trae spunto per affermare: « Guai a spostarsi dal livello umano nel giudicare l'uomo ed i suoi valori: solo mantenendosi saldi su di esso, ogni prospettiva superiore ed ogni prospettiva inferiore prendono consistenza e rilievo in un congruo giuoco di luci e di ombre. Fuori di questa medietà, gli estremi si toccano e si confondono ». Una filosofia costruita con la consapevolezza vitale d'un « limite » umano è nei pensieri di molti esponenti, provenienti dall'idealismo, della cultura italiana; siamo negli anni attorno al 1940. Per parte sua, De Ruggiero era giunto effettivamente ad un'abbozzo di critica dell'individualismo metafisico, quando asseriva, con tono che richiama Feuerbach che « un'esistenza in atto, un uomo, si genera da un altro uomo e non da un'essenza umana » oppure che « sulla finitezza e sulla temporalità dell'esserci non v'è luogo a contestazioni ».[17]

E sulla originarietà ed indeducibilità della persona che resiste ad ogni possibile sopraffazione od estraneazione della dialettica idealistica che ancora muove sulla testa, scrisse un'altro passo notevole: « C'è indubbiamente un'irrazionalità del dato in quanto è dato: in un certo senso, io sono dato a me stesso, la mia nascita, la mia morte, il mio qui, il mio ora, non dipendono in gran parte da me e sono fuori del mio potere ».[18]

Certamente questi spunti di revisione idealistica, innegabilmente assai spinti, avrebbero avuto necessità di quella elaborazione che la morte prematura ha impedito e che certo avrebbero avuto particolare importanza in sede di pensiero politico; ciò d'altronde non toglie che allo stato non se ne possano rintracciare elementi significativi. La polemica col liberalismo storicistico del Croce — pensatore cui pur deve tanto il De Ruggiero — ha il suo fulcro proprio in quest'istanza personalistica originaria, che abbiamo tentato di seguire nel suo sviluppo e nella sua problematicità, in nome diremmo, con l'Abbagnano,[19] del soggetto della storia, della rivendicazione proprio di « quell'individuo » che possiede il ritmo vitale « solo nei confini della sua individualità » e al quale — lo scrive il Croce stesso nel suo bellissimo « Soliloquio » — « è assegnato un compito che s'esaurisce ». Il De Ruggiero teme che con la negazione dell'individuo, venga meno una sufficiente giustificazione della realtà umana, della libertà umana, quella che « gli storici, i filosofi, i giuristi, i sociologi, i politici e gli stessi scienziati incontrano ad ogni passo delle loro ricerche », come scrive l'Abbagnano. Era la preoccupazione fatta valere dal Calogero, già da molti anni prima. Del resto, De Ruggiero, alla fine d'una sua nota su « Croce e il marxismo »,[20] dopo aver rilevato che la persistenza polemica antimarxista « ha dato un tono particolare al liberalismo crociano, accentuandone l'aspetto moralistico, in contrasto con l'aspetto economico e sociale », esprimerà chiaramente le

---

[14] G. De Ruggiero, *L'antinomia della personalità moderna,* in *Ritorno alla Ragione,* Bari, 1946, p. 293.

[15] G. De Ruggiero, recens. in « La critica », vol. XXXIV, 1936, pp. 359-364.

[16] G. De Ruggiero, *op. cit.*, pp. 87-88.

[17] G. De Ruggiero, *L'Esistenzialismo,* Bari, 1943, pp. 43 e 47.

[18] G. De Ruggiero, *op. cit.*, p. 47.

[19] N. Abbagnano, *L'ultimo Croce ed il soggetto della storia,* in « Rivista di Filosofia », vol. XLIV, 1953, pp. 311 e 312.

[20] G. De Ruggiero, *Croce e il marxismo,* in « Rassegna d'Italia », anno I, fasc. 2-3, 1946, p. 117.

sue riserve sull'efficacia che il liberalismo crociano potrà avere « come principio positivo di organizzazione politica ». L'avvenire consiste nell'approfondimento della radice comune del liberalismo e della democrazia libera dalle ingenuità positivistiche. C'è un'accenno prezioso ad una certa « democrazia odierna » diversa da quella che nel corso del suo sviluppo durante l'Ottocento s'è sovraccaricata di dommi positivistici e naturalistici pieni di reminiscenze settecentesche, ad « una forma totale di vita in gestazione, un bisogno di rinnovamento che sale dalle radici della società, un'aspirazione che, non trovando negli istituti del passato il suo appagamento, tende verso il futuro e lo anticipa nei suoi ideali e nelle sue utopie.... ».[21] Le conseguenze sul piano dei rapporti tra persona e società s'impongono anche se non rese esplicite e sebbene non vada taciuta la sua persistente riluttanza ad ogni limitazione del « primato della persona » — si leggano le osservazioni mosse al Calogero ed al suo « liberalsocialismo » in difesa d'un liberalismo senza aggettivi,[22] — esistono tuttavia spunti in senso contrario che proprio il Calogero contribuì, certo intenzionalmente, a mettere in rilievo: « La grande, l'eterna verità, ch'è tanto spesso disconosciuta e che si vendica dei vani disconoscimenti è che non si è veramente uomo se non tra gli uomini (non sugli uomini), non ci si fa persona se non tra le persone ».[23] Citazione frequente questa, in quegli anni, dal fichtiano « Grundlage des Naturrecht », particolarmente indicativa d'un bisogno di partecipazione umana, anche se tenuto in termini ancora generici, che pervade il pensiero italiano fino a spiegarlo per molta parte su queste posizioni. Un'accenno più avanzato è poi adombrato nella valorizzazione in senso antiformalistico della « fenomenologia hegeliana » — caratteristica la citazione della famosa parabola dialettica del servo e del signore — che egli s'avviava ad intendere come « un'interpretazione viva delle molteplici esperienze della coscienza umana.... in conformità delle tendenze dell'odierno fenomenologismo ».[24] Da tanto si può ben desumere in quale intensa misura il suo pensiero fosse volto all'avvenire.

GAETANO CALABRÒ

« RINALDO E ARMIDA » DI COCTEAU

Un'apposita compagnia di quattro attori, organizzata per la TV, ed utilizzata anche per alcune recite teatrali, ci ha fatto conoscere recentemente il *Rinaldo e Armida* di Jean Cocteau, scritto nel 1943 e non ancora rappresentato né pubblicato in Italia. Si tratta, come il titolo rivela, di una rielaborazione del più limpido e umano episodio della *Gerusalemme liberata*; tanto umano e tanto limpido che quando il Tasso — attanagliato da rimorsi religiosi, sotto il bieco influsso della Controriforma e l'assillo dei pedanti revisori — rinnegherà il poema, come troppo profano, e lo « riformerà » scrivendo *La Gerusalemme conquistata*, Armida perderà la sua passionale femminilità per apparire, soprattutto, come strumento del demonio; né l'amore la redimerà ma i guerrieri cristiani la puniranno incatenandola ad uno scoglio.

Assai lontana da quella limpidezza e da quella umanità è la « tragedia » di Cocteau, che offre un Rinaldo e un'Armida pervasi da angosce, da dubbi, da perplessità, da uno sfumato esistenzialismo.

L'azione è nei giardini di Armida; ma oh quanto diversi da quelli che offersero, tra aure fresche e odorose, le loro delizie agli attoniti sguardi degli inviati del Buglione,

---

21 G. DE RUGGIERO, *Il ritorno alla Ragione*, Bari, 1946, pp. 34-35.
22 G. DE RUGGIERO, *op. cit.*, pp. 240-246, *passim*.
23 G. DE RUGGIERO, *op. cit.*, pp. 290-291.
24 G. DE RUGGIERO, *Storia della Filosofia moderna*, Bari, vol. V, 1948, pp. 17-18.

là dove nell'acqua chiara del lago scherzavano « le natatrici ignude e belle ». Non « porto del mondo » e « ristoro delle sue noie » sotto « un bel ciel d'estate »; ma luogo dove (citiamo dalla traduzione di Carlo Terron) « tutto stagna e si adagia in un regno stregato, un sole immobile illumina giardini di metallo, il più semplice fiore spalanca corolle mostruose ». Se le Isole Fortunate e i giardini incantati sono per il Tasso l'elemento strumentale a servizio di una storia di giovinezza e di amore (il « perpetuo aprile ») e l'espressione di una fantasia giocondamente aperta alla vita, i giardini di Cocteau, tetri, spaventosi, agghiaccianti (che il regista Brissoni ha tradotto, per la scena, in uno spiazzo brullo, con grigi sedili petrosi, portiere di velluto nero con catene d'argento, che creavano un clima da mortorio), si addicono agli sgomenti, agli incubi, alle disperazioni dei personaggi di Cocteau.

Al « cogliam d'amor la rosa » (*gaudeamus igitur!*) del Tasso, Cocteau sostituisce uno sconsolato pessimismo (« Bei giardini, alberi verdi, voi mi spegnete la vita »), una catastrofica visione dell'amore (« un quadro di malaugurio che parla per sortilegi ») e della donna (« un insetto che divora il maschio nell'amore »).

Amore, per la poesia del Tasso, umanissimo amore — non magica perfidia — che improvvisamente nasce nel cuore di Armida, è il sentimento che la colpisce nel rimirare il bel giovinetto dormiente; cade l'odio della nemica, cade la volontà di vendetta; il rapimento è forma d'amore, l'innamoramento di Rinaldo è incontro di ardenti giovinezze, è gioia di reciproco possesso, è l'eterna seduzione della bellezza. Per essa Ercole filò ai piedi di Onfale; per essa Antonio dimenticò Roma fra le braccia di Cleopatra. I compagni dell'esercito, che Rinaldo aveva abbandonato nella « molle amorosa vita », penetrano nei giardini incantati e pongono innanzi ai suoi occhi un lucido specchio di diamanti in cui egli può contemplare a qual punto l'amore per una donna abbia trasformato un guerriero. Umana è l'improvvisa resipiscenza di Rinaldo che sfugge alla seduzione; umano è il proposito di vendetta della donna abbandonata. Per attuare questo proposito, accesa dall'odio, che è amore, Armida ritorna guerriera fra i suoi guerrieri; sconfitta tenta di uccidersi; ed è l'infido amante che le ferma il braccio e le dice parole in cui riecheggia l'antico amore trasformato in serena amicizia. Non la maga, ma la donna, spogliata d'ogni magia, gli grida, allora, la sua completa dedizione. (« Ecco l'ancella tua; d'essa a tuo senno Dispon — gli disse — e le fia legge il cenno »).

Con le umanissime pagine di questo amore grande e profano, la tragedia di Jean Cocteau non ha nulla di comune. Armida, tirocinante maga, in attesa di essere promossa fata, è sottoposta ad un aspro trattamento e a dure prove dall'arcigna fata Oriana. Si noti, per incidente, che, mentre l'elemento magico è ridotto, nel Tasso, a quel tanto di favoloso che basti a servire da ambiente alla vicenda (gli stessi « accorgimenti e più occulte frodi » di Armida sono arti di « femmina » prima ancora di essere arti di maga), esso sovraccarica con amuleti e riti e magiche gerarchie la tragedia di Cocteau. Di questa Oriana, sempre aspra e rimbrottante, travestita da ancella di Armida, non si comprende la necessità drammatica (anche Rinaldo ha al suo fianco, per quanto meno ingombrante di Oriana, un personaggio di comodo, lo scudiero Oliviero). Prigioniero nel castello incantato, errante e sgomento, Rinaldo, addormentato per incantesimo e per incantesimo risvegliato, invoca disperatamente Armida che non conosce e non vede; essa, infatti, possiede un anello che le dà il magico privilegio di vedere e non essere vista; né la fata Oriana le consente di rivelarsi (« apparire, le dice, significa tradire il nostro destino; l'invisibilità è il nostro scudo »). Al duro divieto, Armida, devastata dal tormento dell'amore, si sottrae per mostrarsi nella sua raggiante bellezza a Rinaldo; ma egli, sbalordito, non riconosce, nella immagine che gli si presenta, quella che sognava (« ciò che in te Rinaldo ama, aveva detto Oriana ad Armida, è soltanto l'irraggiungibile; in te Rinaldo ama un enigma »). « Se ci lasciamo cogliere dal timore, tutto è perduto, Rinaldo — gli grida Armida —; anche tu mi fai paura ». E Rinaldo: « Una fiamma di ghiaccio ti separa da me. Tu non sei che una falsa immagine di Armida ». Allora Armida, offesa, si vendica facendolo impazzire: ma il cuore

non le regge innanzi alla pietà per il povero folle. In uno dei suoi vaneggiamenti egli le ha chiesto il suo anello; la magia voleva che, se ella avesse donato questo anello, avrebbe ottenuto l'amore ma sarebbe, al primo bacio, morta: e Armida dà l'anello all'amato, senza baciarlo. Ecco che, allora, Rinaldo diventa improvvisamente innamorato di Armida; e si rifiuta di recarsi al campo, quando il suo scudiero lo supplica di raggiungere i compagni in lotta. Sarà Armida, allora, ad incitarlo a partire: ed egli, per ubbidire, si avvia; ma un'irresistibile forza indurrà Armida a richiamarlo per il bacio di congedo; che sarà anche l'ultimo di un amore ancora non consumato, perché, secondo la magica legge, essa morirà di quel bacio.

Intellettualismi e vezzi esistenzialisti hanno, così, tolto limpidezza e umanità alla poetica storia d'amore concepita dalla fervida fantasia del Tasso migliore; né, probabilmente, le tare intellettualistiche e morali potevano consentire a Cocteau — questo assimilatore, tanto prodigioso quanto superficiale, di tutte le scuole e di tutti i movimenti culturali, di tutte le mode e di tutti gli snob — di assimilare la limpida e sana potenza dell'amore di Rinaldo ed Armida.

Non mancano, certo, momenti di commozione e di poesia, che la mirabile traduzione di Carlo Terron ha trasportato nel nostro idioma, e che la calda e vibrante recitazione di Sarah Ferrati e di Tino Carraro (ma ottimi anche la Villi ed il Salerno) misero in evidenza sotto l'efficace regia di Brissoni; e vi son pregi formali, pagine da antologia ed alessandrini degni dei due grandi tragici francesi; ma se dovessimo dichiararci convinti della utilità di questa rielaborazione dell'immortale amore di Rinaldo ed Armida creato dal Tasso, proprio no, non saremmo sinceri.

GIULIO TREVISANI

TEMI MINISTERIALI PER LA MATURITA CLASSICA

Sarebbe interessante conoscere le direttive seguite da chi è preposto alla scelta dei temi per le prove scritte degli esami di maturità classica, perché potrebbero servire di orientamento non solo ai candidati, ma agli stessi insegnanti. Dedurle dai temi assegnati è difficile, tanto essi variano di anno in anno, senza dire che talora, come è il caso di quelli proposti quest'anno negli esami della seconda sessione, lasciano così perplessi, da dubitare se non costituiscano una vera m o r t i f i c a z i o n e per la scuola.

Nella prova scritta di Italiano il candidato ha la facoltà di scegliere fra due temi, uno di argomento letterario, l'altro storico. Quest'ultimo è stato sostituito con un *Pensiero* del Leopardi, il LXIV, dato, non si sa perché, monco, mentre nella sua completezza avrebbe illuminato certamente meglio la mente del candidato. Eccolo: « Quasi tutti gli uomini grandi sono modesti, perché si paragonano continuamente, non con gli altri, ma con quell'idea del perfetto che hanno dinanzi allo spirito, infinitamente più chiara e maggiore di quella che ha il volgo, e considerano quanto siano lontani dal conseguirla ».[1]

Ora, di una massima quale svolgimento può farsi? O si confuta, o, nel caso contrario, poiché essa condensa l'esperienza, cioè gli esempi, che l'hanno motivata, svolgerla vuol dire diluirla in parafrasi, ripeterla in una congerie di frasi fatte e, con procedimento inverso a quello che l'ha formata, esemplificarla: cosa banale e ben misera. Provatevi a svolgere le massime del La Rochefoucauld, del Guicciardini e di tanti altri e troverete vero l'asserto.

Quale il motivo di questa sostituzione? Andrà ricercato nel fatto che i candidati promossi nella Storia nella prima sessione, non sarebbero stati in grado di affrontare

---

[1] Il *Pensiero* deriva da una esperienza vissuta: si vegga quello, molto più ampio, dello *Zibaldone* (vol. I, pp. 455-56, ed. Flora) e si noti l'arte con cui il Leopardi giunge alla compendiosità icastica del *Pensiero* LXIV.

un tema su una materia che non era più per loro oggetto di esame, cioè, a dirla esplicitamente, avevano, dopo poco più di un mese, dimenticata? Se questo fosse, bisognerebbe ammettere il fallimento dell'insegnamento di questa disciplina e vedere nel proposito del Ministero il riconoscimento ufficiale che, nell'ingorgo di materie richiesto dall'esame di maturità, al candidato non resti altro scampo, per la salute del suo intelletto, che dimenticare presto tutto quello che ha tormentosamente, perché non attinente con le sue inclinazioni e i suoi interessi spirituali, appreso nella scuola. Cosa di estrema gravità, alla quale non si comprende come non si ponga subito rimedio.

Ma il candidato aveva — si dirà — la possibilità di svolgere il tema di argomento letterario. Era come cadere da Scilla a Cariddi. Esso proponeva i « caratteri essenziali » e la « fortuna » del romanzo italiano dopo il Manzoni, cioè la *storia* di un « genere letterario », quando tutti sanno che nessuna storia della letteratura, almeno da quando è comparsa l'*Estetica* crociana, procede più per generi letterari. Ma, a parte questa questione di principio, era da domandarsi se il candidato poteva svolgere un tema di così vasta portata, che implica la conoscenza di molti autori, che nella scuola non si ha tempo di leggere, e di correnti culturali che per taluni di essi si allargano all'intera Europa; tema adatto ai concorsi per insegnanti — salva sempre la questione di principio —, ma inadattissimo per gli alunni di scuole medie. Né qui si fa parola dell'altro requisito richiesto, della « fortuna », termine ambiguo schivato da tutti i candidati. L'alunno, che avesse voluto svolgere questo tema, non poteva non ammannire alla Commissione, come in realtà s'è verificato, che le notiziole frammentarie, esposte con una superficialità sconcertante, desunte dai manuali scolastici sui quali aveva studiato. E così si sono posti nell'imbarazzo candidati ed esaminatori, i primi messi nell'impossibilità di svolgere adeguatamente il tema, i secondi costretti a passar sopra al contenuto e a limitare le correzioni soltanto all'espressione formale, usando una quasi totale indulgenza, in un esame di Stato il cui compito precipuo è quello di selezionare i migliori.

Un caso singolare si è avuto con la versione dal latino. È stata proposta una pagina ricavata da due capitoli, malamente collegati, dell'orazione *Pro Murena* di Cicerone, il 29 e il 30 (e, precisamente, i §§ 61 e 63). L. Licinio Murena, accusato di broglio nelle elezioni a console del 62 a. C. da Servio Sulpicio Rufo sostenuto da Catone l'Uticense, allora tribuno, fu difeso da Cicerone. La situazione era per costui delicatissima per molte ragioni, che non staremo a dire; egli era anche amico di Sulpicio e di Catone, riguardo ai quali seppe però comportarsi con tanta abilità, tanta accortezza e tanto garbo, da riuscire a conservare l'amicizia di entrambi. Per limitarci a Catone, che è il caso che qui ci interessa, Cicerone, non potendo trovare nella vita privata di lui, per la quale, anzi, aveva grande ammirazione e simpatia, alcun appiglio che ne sminuisse il prestigio agli occhi dei giudici, cercò di screditare la filosofia Stoica, che Catone seguiva, insinuando che la durezza del carattere, la rigidezza dei costumi venivano a lui da quella Scuola e non dalla natura né dall'indole ben diverse. E qui si ha una pagina che è un capolavoro di finissima arguzia, di « verve », e un modello insieme di urbanità. È il trionfo dell'« esprit », se potesse essere usata questa parola nel suo significato moderno, ché Cicerone, scelti alcuni « paradossi » stoici, che si prestavano alla canzonatura e al sarcasmo, li espose con tanto brio, usando vocaboli, frasi, similitudini ridondanti di umorismo, da suscitare nell'uditorio un'ondata di riso, che disarmò i giudici. Ne rise lo stesso Catone, che, secondo la testimonianza di Plutarco, esclamò (uso la traduzione latina, per adattarla alla circostanza): « Quam facetum habemus consulem! ».[2]

---

[2] Ecco quanto scrive Plutarco nella vita di Catone (*Plutarchi Vitae parallelae*, iterum recognovit C. Sintenis, Lipsia, 1888, cap. 21, p. 55): *Τῆς δὲ δίκης λεγομένης ὁ Κικέρων, ὕπατος ὢν τότε καὶ τῷ Μουρήνᾳ συνδικῶν, πολλὰ διὰ τὸν Κάτωνα τοὺς Στωϊκοὺς φιλοσόφους καὶ ταῦτα δὴ τὰ παράδοξα καλούμενα δόγματα χλευάζων καὶ παρασκώπτων γέλωτα παρείχε τοῖς δικασταῖς. Τὸν οὖν Κάτωνά φασι διαμειδιάσαντα πρὸς τοὺς παρόντας εἰπεῖν « Ὡ ἄνδρες, ὡς γελοῖον ὕπατον ἔχομεν ».*

Era stato quello, dunque, uno « iocus », per dirla ancora alla latina, portato da una determinata circostanza; e così lo chiamò lo stesso Cicerone, quando, ricordando nel *De finibus bonorum et malorum* la famosa orazione, uscì, rivolgendosi allo stesso Catone, in questi termini: « Non ego tecum [M. Cato] tam ita *iocabor*, ut isdem his de rebus, cum L. Murenam te accusante defenderem ». Ed aggiungeva: « Apud *imperitos* tum illa dicta sunt, aliquid etiam coronae datum; nunc agendum est subtilius » (IV, 27, 74). E quando nei *Paradoxa* trattò della dottrina Stoica e s'intrattenne su alcune delle massime poste in ridicolo nell'orazione, usò un linguaggio ben diverso, quale si conveniva ad un'indagine scientifica.

Orbene, questa pagina scherzosa è stata presentata ai candidati come *seria* esposizione di massime Stoiche. Ecco il titolo: *Quae Stoici intemperanter, quae alii autem verecundius praeceperint.* Non era mai stato così grossolanamente frainteso il testo di un autore classico. È perciò il caso di domandarsi se i candidati, che avevano sentito trattare assai diversamente la filosofia Stoica dai loro insegnanti e nei manuali di storia della filosofia e nelle storie delle letterature greca e latina, non si dovevano sentire impacciati nel tradurre una pagina che sconvolgeva quanto avevano appreso.[3]

GIUSEPPE CORSI

PER UN MONUMENTO A DANTE ALIGHIERI A ROMA

In data 22 ottobre 1955 ricevevo una lettera del senatore Santi Savarino, così concepita: « Le accludo copia dell'articolo apparso sul *Giornale d'Italia* sollecitante l'erezione d'un monumento nazionale a Dante in Roma. Le sarei grato se Ella volesse inviarmi un rigo di adesione, perché si abbia pure, in questo nobile impegno che mira ad onorare il nostro massimo Poeta, la voce degli artisti, dei letterati, e di quanti in Italia dànno lustro con l'opera loro alla cultura, alla letteratura e all'arte. — Sicuro del suo nobile ed autorevole intervento, in attesa, con tutta stima, si abbia i più cordiali e deferenti saluti ».

Io rispondevo in data 26 ottobre: « Direttore del *Giornale d'Italia*, Roma. — Avendo ricevuto la vostra lettera, aderisco all'idea dell'erezione di un monumento a Dante in Roma, ma nello stesso tempo esprimo il mio stupore che questo monumento non esista ancora nell'Urbe ». Qualche giorno dopo mi giunse un ritaglio del *Momento-Sera* del 1° novembre 1955, in cui un tal « Mercutio » riferiva i commenti di alcuni morditori d'una libreria di via Vittorio Veneto, su « l'egregio e dinamico professor Luigi Russo » che aveva potuto dare quella adesione. In quell'occasione io scrissi una lettera al *Momento-Sera*, che non fu pubblicata, e certamente il giornale non aveva l'obbligo di pubblicarla. La riproduco qui sotto (9 novembre):

Signor direttore del *Momento-Sera*, — ho letto la noterella del suo corrispondente. Io risposi al senatore Savarino, aderendo alla proposta del monumento a Dante, favorevole, ma tenendo nel corpo quello che era il mio desiderio segreto. Io vorrei che a simbolo di Roma fosse precisamente innalzato Dante Alighieri, e quel famoso monumento bianco in piazza Venezia, che certamente è molto brutto, dove c'è la tomba del Milite Ignoto, lo cambierei, mettendo al posto di Vittorio Emanuele secondo una statua del poeta. Naturalmente non potevo dire tutte queste cose al Savarino, quindi mi sono contentato di dare l'adesione. Nel pensare a questa sostituizione di Dante a Vittorio Emanuele non giuoca in me nessuna antipatia per i monarchici o per la monarchia sabauda, ma semplicemente influisce la constatazione che i simboli politici mutano da un cin-

[3] A disorientare i candidati contribuiva anche la parola « alii », con cui *alii philosophi* erano contrapposti agli Stoici. Ma essi non erano altri che i filosofi della Nuova Accademia e della Scuola Rodia, che Cicerone seguiva.

quantennio all'altro. Fra cento anni molti si domanderanno chi era Vittorio Emanuele II, tra mille anni tutti sapranno ancora chi è Dante Alighieri. I simboli cortigiani o politicizzati sono fatalmente perituri.

Vorrei ricordare quella pagina dei *Promessi Sposi*, al capitolo XII, dove si parla della grande statua di don Filippo II, che poi 170 anni dopo, cioè a dire nel 1797, quando a Milano comandavano i giacobini, fu ribattezzata nel nome di Marco Bruto. Quando poi nel 1799 successero gli Austro-Russi, fu mutilata e ridotta a un torso informe. Il Manzoni commenta: « Chi l'avesse detto a Andrea Biffi quando la scolpiva? » Andrea Biffi era uno scultore milanese morto attorno al 1630.

Orbene, bisogna evitare le facili ironie dei posteri; ecco perché leggendo la proposta di « Ceccarius », che vuole Dante Alighieri a Castro Pretorio, io manifesto, sia pure cautamente, la mia opinione, che la statua di Dante Alighieri sorga invece in piazza Venezia. Nessuno dei posteri potrà rimproverarci, tra un secolo o due secoli di aver reso omaggio all'altissimo poeta. — Con molti distinti saluti mi abbia suo Luigi Russo.

Commento finale. Vorrei chiudere con la formula delle novellette popolari, « Stretta è la foglia, larga la via, dite la vostra, ch'ho detto la mia ». Non do nessuna importanza a queste discussioni, ma interrogato non ho voluto apparire né superbo né scortese.

Luigi Russo

RISPOSTA A UN'INCHIESTA DI « RIFORMA DELLA SCUOLA » SULL'INSEGNAMENTO DEL LATINO

Io sono per il mantenimento del latino, non per una affezione ingiustificata agli studi umanistici fin dai primi anni della scuola media, ma perché il latino come lingua nuova rappresenta per così dire un'allegria per il ragazzo, che si sente incuriosito per questa novità. Come avviene nel primo anno di greco, quando c'è anche la curiosità dell'alfabeto diverso. Quanti rimpianti ho sentito da giovani che non avevano potuto studiare il latino, per accedere a facoltà universitarie. Ma per il latino desidererei che si facesse soltanto traduzione dal latino in italiano, ma non la cosiddetta « versione » dall'italiano in latino. La traduzione dal latino è giovevole a tutti, sia a quelli che continuano gli studi, sia ai futuri professionisti. Metterei delle letture latine, che l'insegnante deve favorire, non per inculcare delle regole grammaticali, ma per conoscere o cominciare a conoscere il mondo classico. Quindi non appena dati i primi elementi, vorrei che i ragazzi si esercitassero tutti nella traduzione all'impronta di testi latini facilissimi con la guida dell'insegnante. Se anche inizialmente si possono ammettere due tipi di scuola media, che possono giustificarsi col fatto che molti non continuano gli studi, in entrambi i casi non deve mancare l'insegnamento sia pure cursorio del latino. Si intende che per tale lettura dei testi latini occorrerebbero classi non superiori ai quindici alunni. Come nelle scuole elementari oggi si immettono i ragazzi a scrivere dopo qualche settimana parole o periodetti di racconti, così bisognerebbe immettere tutti i ragazzi a una lettura cursoria del latino. E allora finirebbero col prenderci gusto. In genere ormai nelle università, e precisamente nella facoltà di lettere il latino non raccoglie molti entusiastici cultori; però bisognerebbe che nell'insegnamento universitario del latino prevalesse il gusto artistico-storico delle letture, salvo per alcuni specialisti che debbono educarsi come filologi puri. Sono poi favore volissimo all'insegnamento delle scienze naturali, della storia e della letteratura moderna, e non trovo che questo sia in contrasto con lo studio del latino: lo studio del latino è storia della civiltà antica, e anche per il greco dalla quarta ginnasiale in poi dovrebbe prevalere l'orientamento per lo studio della civiltà greca.

Queste mie opinioni sono suggerite dalla riflessione che nella Storia noi troviamo il nostro maggior nutrimento. Anche i rivoluzionari, se vogliono esser rivoluzionari, devono conoscere benissimo il passato di una civiltà o di un paese. Anche le scienze della natura sono esse stesse Storia; l'insegnamento in un certo senso deve avvenire sotto il segno della Storia. È superfluo che io aggiunga che non intendo la Storia come bagaglio di cognizioni minute su questo o quel periodo storico, ma la intendo come consapevolezza della tradizione umana e rafforzamento morale per più vigorosi slanci verso l'avvenire. (Luigi Russo).

RECENSIONI

PAUL STRAND e CESARE ZAVATTINI, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 105.

Per Cesare Zavattini questo volume dovrebbe essere il primo di una nuova ed originale collana editoriale, che, sotto il titolo di « Italia mia », accoglierebbe tutta una serie di pagine fotografiche e di testimonianze scritte sui vari aspetti della realtà italiana; dovrebbe trattarsi di una sintesi tra film e libro, affidata di volta in volta alla cura di singoli registi ed uomini di cinema, famosi o no, purché dentro allo spirito neorealistico, « che significa una vera carità di tempo di occhi di orecchi data ai fatti, alla gente del proprio paese ».

Il paese prescelto, per questo primo volume, è Luzzara, che è anche il paese natìo di Zavattini. Ma lui ci tiene a precisare che non ha scelto Luzzara per ragioni sentimentali, perché anzi, in un primo momento, voleva chiudere gli occhi e mettere un dito a caso sulla carta geografica d'Italia e andare con Strand, il fotografo americano, là dove gli fosse caduto. Poi ha ripiegato su Luzzara perché era un posto di cui già sapeva e conosceva qualcosa. Questa precisazione è abbastanza tipica di Zavattini, il cui amoroso rispetto per la realtà circostante e quotidiana è tale da renderlo talvolta timoroso di una « scelta »; non in un senso morale, beninteso, ché il suo mondo non presenta sotto questa luce alcuna ambiguità, ma in un senso propriamente oggettivo, addirittura, come nel caso di questo volume, geografico. Questo amore per la realtà è veramente la sua religione: la realtà nella sua immediatezza, umile e spesso amara, quella che prende vita nella cronaca di ogni giorno, non tanto nella cronaca dei giornali, ché questa già si nutre di qualcosa di eccezionale, ma in quella che ognuno di noi si porta dietro, al termine della sua giornata, che costituisce il nostro diario mai scritto, eguale e comune per molti, per moltissimi. Sotto questo aspetto, Zavattini ci pare un nuovo fra' Beato Angelico dei nostri tempi: al posto di tutte le madonne e le madonnine, i santi e gli angioletti del fraticello toscano, Zavattini pennelleggia i suoi operai, le sue domestiche, i suoi soldati, i suoi pensionati, i suoi paesani, e così via; e davanti a loro, egli pare come pervaso da un mistico fervore, da una adorazione umile e partecipe. È un fraticello anche lui, a suo modo, e questo diffondere per il mondo il verbo della « realtà » è la sua missione. Quindi questa sua naturale ritrosìa, non diciamo per l'eccezionalità, per il caso individuale che non abbia radici in una situazione più vasta, ché in ciò Zavattini non è certo il solo; ma una ritrosìa quasi ad anteporre un aspetto della realtà a un altro, una storia, un paese o una persona ad altre storie, altri paesi, altri uomini. Tutti siamo personaggi, egli ha detto più volte, basta con gli eroi, che creano insani sentimenti di emulazione e di invidia. Basta, nel cinema, con le storie inventate; per spettacolo deve intendersi non l'eccezionale, ma il normale; la storia non deve assomigliare alla realtà, ma la realtà stessa farsi storia.

Tutte queste sue formulazioni hanno indubbiamente portato, se non altro per la loro forza polemica, a un rinnovamento radicale, in senso morale ed artistico, del clima plumbeo sotto cui il cinema italiano ha giaciuto fino al 1945; e sarà inutile ricordare che molte delle opere di maggior rilievo del così detto « neorealismo » hanno avuto da

Zavattini un apporto essenziale. Ma il curioso è che egli non si è dichiarato completamente soddisfatto nemmeno di film come *Paisà, Roma città aperta, Sciuscià, Ladri di biciclette, La terra trema,* proprio perché queste opere non rispecchiavano nessuna, in forma completa, questo concetto del « tutto raccontabile », che gli sta tanto a cuore. Forse, in tal senso, egli si è ritrovato meglio in quella specie di « giornale-luce » della cronaca quotidiana che è il film *Amore in città,* condotto da varii registi, ma evidentemente impostato sulle teorie zavattiniane; film in complesso non riuscito, proprio per aver voluto far prevalere certi schemi sulla naturale vena dei singoli registi (basti pensare all'episodio della Caterina Rigoglioso, la donna che abbandonò il figlioletto per la strada, episodio che era potenzialmente il più ricco di lirismo, ma che si perdeva in una analisi minuziosa ed esasperante di tutti i più piccoli dettagli, venendo con ciò a perdere di vista quella che era la sostanza centrale, e quindi reale, del dramma). Insomma, c'è in lui sempre un segreto rimpianto, dopo che ha terminato un film, un libro o una sceneggiatura, un rimpianto e un timore, non proprio di aver « tradito » la realtà, ma di averla compromessa, attenuata, annacquata, per il fatto solo di avere indulto al racconto, a un personaggio, a una situazione, lasciando forzatamente cadere fatti e persone, i cui legami con la storia narrata apparivano secondari e più tenui. Non si sorrida di queste esasperazioni teoriche, ché esse hanno origine in un vero bisogno di verità di questo artista, che è il più sincero, se non il più geniale, che abbia mai avuto il cinema italiano. E del resto che Zavattini non sia poi prigioniero dei suoi estremismi, egli ne ha dato tante prove nel suo lavoro creativo, che veramente ci parrebbe di fargli ingiuria nell'insistere troppo su questi « chiaroscuri » delle sue sparse note teoriche.

Soltanto, quanto si è detto, ci pare necessario per meglio comprendere lo spirito di questo *Un paese,* che è un libro, ma sempre un libro di un uomo di cinema, perché tale è Zavattini, dovunque metta le mani. Il lettore vi troverà una lunga prefazione, che è forse la cosa più bella; poi pagine e pagine di splendide fotografie dello Strand, ai cui margini Zavattini ha riportato le confidenze da lui raccolte dalla viva voce dei suoi paesani, soltanto di alcuni naturalmente, scelti a caso, ma a lui « sarebbe piaciuto interrogarne almeno un migliaio, fare un bel librone dando una pagina a ciascun luzzarese ». Nelle pagine introduttive, la sua vena lirico-fantastica gli prende la mano, ed egli ci si abbandona liberamente, e forse alcuni lo spirito di Luzzara lo coglieranno meglio lì, in tutte quelle rievocazioni scarne e sommesse delle stagioni, le fiere, le sere in paese, le nebbie del Po, l'amore tra i campi, che non nelle parole stesse dei luzzaresi che vengono dopo. Poi, appunto, le confidenze dei paesani, alcune che si esauriscono in un rigo o due, altre più estese, ma tutte raccolte con lo stesso commovente fervore, perché l'essenziale è che il lettore o lo spettatore sia messo lì e gli si possa dire: guarda, succede questo e questo, dietro quest'uomo, questa donna, c'è questa o quella storia ma *tutti* hanno la loro storia, ed è l'ora di accorgersene una buona volta. Quello che Zavattini vuole non è indicare perentorie soluzioni, perché egli è troppo artista per cadere in certe goffaggini, ma risvegliarci un po' tutti quanti, e metterci con le spalle al muro con quel vigore esasperato che solo le persone miti sanno tirare fuori, quando veramente s'arrabbiano. Quindi queste immagini e questi frammenti di realtà che dovrebbero servire a ricomporre il mosaico, messi lì, uno dietro l'altro. Il limite del libro, secondo noi, è proprio questo: quella mancanza di « scelta », di cui si diceva all'inizio, questo timore di lasciare qualcuno o qualcosa fuori, per un esasperato bisogno di verità, nobile sì, ma che rischia di svigorire la conoscenza di questa realtà, disperdendola in troppi rivoli che non trovano il loro corso. Come altri ha già osservato, la forza polemica che anima questa raccolta e che ne costituisce il pregio più evidente, incontra il proprio limite nella mancanza di una idea centrale che nella realtà si rafforzi e trovi la propria conferma.

Resta comunque il documento e alcune pagine di una straordinaria forza emotiva: da queste righe talvolta la storia del paese esce dai suoi limiti angusti per inserirsi nella più vasta storia italiana, come in questa « confessione », raccolta dalle labbra di

una vecchia luzzarese, che potrebbe, di per se stessa, ispirare più d'uno dei migliori registi italiani:

Mi sono sposata a 18 anni e ho fatto 15 figli di cui 4 sono morti piccoli. Nel '21 mio marito Lusetti venne bastonato poi fu battuto ancora nel 1926, non ho mai saputo il perché di tutto questo, so solamente che è stata la causa della sua morte. Nel '33 per la vigilia di Natale è morto mio marito lasciandomi in miseria con 8 figli maschi e 3 femmine. Durante la guerra i miei cari figli sono stati militari in Italia, Francia, Grecia, Germania, Africa, Inghilterra. Meno il più giovane che aveva solo sedici anni. Nel '46 eravamo tutti insieme dopo 14 anni di dolore materno. Sogno di avere una casa mia vicino alla chiesa per andarci spesso. Mio figlio Bruno dice sempre voglio lavorare la nostra terra, con le macchine, come trattori e simili. Sono 55 biolche e dividiamo il 53% a noi e il 47% al padrone, compreso il lavoro delle donne prendiamo settanta lire all'ora. Si lamentano tutti che è un mestiere da umiliazioni. Remo ha visto quando suo padre l'hanno picchiato in Via Catania a Campagnola, c'era una macchina ferma e cinque o sei persone, saranno state verso le 17. Nino dice che non ha mai capito perché hanno fatto la guerra, Nino è stato prigioniero in Africa dove si è trovato con suo fratello Valentino, prigioniero anche lui. Afro è stato in treno la prima volta quando è andato militare nel '43, poi è scappato a casa. Guerrino ha avuto un po' la salute toccata dalle botte che ha preso in Germania, Nando era là anche lui e per non morire ha mangiato anche una pelle di coniglio, abita 8 chilometri lontano da me perché nella casa del podere non c'è posto per tutti. È una casa anche che ci piove dentro. Nel '45 mi hanno domandato se avevo voglia di vendicarmi, ma non avevo voglia di vendicarmi.

PAOLO RUSSO

EUGENIO GARIN, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955, pp. 541.

Questa nuova opera del Garin, a merito insignita del Premio Viareggio, si accosta ai lavori compiuti dai più autorevoli esponenti della nostra cultura umanistica per elaborare storicamente le manifestazioni del pensiero contemporaneo nel campo dell'arte, della storia, della critica letteraria, della filosofia e delle scienze affini. Lavori che si sono imposti all'attenzione degli studiosi per la serietà del metodo, l'accuratezza della documentazione e l'equilibrio dei giudizi chiaramente esposti.

Le *Cronache* del Garin — lo indica bene il titolo, e l'autore stesso lo spiega nell'Avvertenza — non intendono presentarsi come una storia della filosofia italiana della prima metà del '900, ma come « documento » per una storia da scrivere: tenendo conto che le dottrine non si formano per ragionati trapassi sulla linea di una purissima logica, ma come espressione del costume di uomini e di gruppi in un tempo determinato. Una mappa quindi della cultura italiana dell'ultimo mezzo secolo, degli avvenimenti che ne caratterizzarono lo sviluppo storico, e delle posizioni in essi assunte dalle « persone reali », in vista di svariati interessi, o per timore, o animate da basse o nobili aspirazioni.

Però queste *Cronache*, scritte « al concludersi della seconda guerra mondiale, come una specie di esame di coscienza », non sono semplici cataloghi o elenchi di cose già stampate e accadute, bensì storia nel significato più pieno del concetto: *narratio rerum gestarum* e, insieme, *richiamo alla prassi*; storia come pensiero e come azione. Lo stesso elemento soggettivo, « l'appassionamento partecipe » confessato dall'autore, non interferisce mai alla maniera dell'autobiografismo deteriore, ma opera come « autobiografia trascendentale »: presenza di una mente tutta distesa nella cultura e valida, quindi, come criterio storiografico.

Il volume — nella decorosa veste della laterziana Biblioteca di cultura moderna — assai accurato anche come lavoro editoriale, si compone di una breve Avvertenza, di oltre 500 pagine di testo, ivi compreso l'interessante Epilogo, e di un Indice dei nomi, che facilita le consultazioni. Le numerose note a piè di pagina integrano intelligentemente

il testo componendo, nell'insieme, una copiosa guida bibliografica, utilissima a chiunque desideri approfondire le relative quistioni.

* * *

L'esposizione si inizia con l'esame dell'eredità culturale dell'Ottocento: le costruzioni estetizzanti degli spiritualisti alla Terenzio Mamiani, adulterate da un platonismo rugiadoso e accademico, « schivo dei pericoli della critica e tutto adagiato nei conforti dei dogmi accettati »; l'energica opposizione del positivismo dell'Ardigò in cui trovavano eco anche motivi dell'antico naturalismo rinascimentale; l'hegelismo meridionale, a tendenza religiosa e misticheggiante nel Vera, ma ricco di fermenti innovatori nella lezione di De Sanctis e di Spaventa, i due autori che tanto influirono sulla formazione di Croce e di Gentile; e, sul ceppo della cultura meridionale, il richiamo fatto da Antonio Labriola al valore del marxismo nell'intendimento della storia. Sulla quale « eredità » il Garin delinea anche la discussione critica come si è venuta arricchendo col contributo degli studiosi: le dure pagine che il Gentile scriveva sul positivismo nel 1907, le note del Gramsci sugli *Scritti vari* dell'Ardigò, l'acuto giudizio del Banfi sull'umanitarismo « da convegno domenicale » che informa tanto positivismo, le analogie fra positivismo e idealismo, rilevate dal Tarozzi, e, infine, il chiarimento dello stesso Garin sulla funzione storica dei due indirizzi: « può vedersi ancora una volta l'azione convergente che, rispetto a posizioni tradizionali, l'hegelismo meridionale e il positivismo più serio vennero esercitando in profondità. Si tratta di una sola polemica contro la tradizione, contro le posizioni dogmatiche, contro la filosofia scolastica ».

L'inizio del secolo è caratterizzato infatti da un'attività innovatrice che si manifesta sotto forma di critica profonda e di polemica spregiudicata e iconoclasta. Sono gli anni del « Leonardo » di Papini, Prezzolini, Vailati e Calderoni; gli anni in cui, oltre al « Leonardo », videro la luce « La Critica » di Benedetto Croce, l'« Hermes » di Borgese, e, poco più tardi, ad esprimere i mutati interessi mentali degli stessi Prezzolini e Papini, la «Voce », e « L'Anima », insieme alle altre riviste di minor conto. Furono quelli gli anni in cui sul « Leonardo » venivano presentati agli Italiani Kierkegaard, Bergson, Le Roy, Blondel; gli anni in cui Papini si gettò con singolare entusiasmo sul pragmatismo del James facendosene rumoroso banditore; mentre Benedetto Croce, pubblicata la prima Estetica, proseguiva nella sua alacre fatica per il rinnovamento delle *scienze morali*. « Ciò che — allora — accomunò provvisoriamente la rivolta della rivista napoletana e la scapigliatura dei fiorentini, fu la difesa delle dimensioni dell'uomo, della vita spirituale, dell'iniziativa umana ». Ma — osserva il Garin — una distinzione va fatta tra il divagare del Papini, dal pragmatismo al futurismo e così via d'avventura in avventura, e la profonda serietà di Vailati e di Calderoni; di Vailati in particolare, studioso profondo di storia della scienza.

Meritevole della più attenta considerazione è anche l'attività svolta in quel tempo dalla biblioteca filosofica di Palermo (cui, insieme al Gentile, facevano capo Omodeo, De Ruggiero, Fazio Allmayer e diversi altri), per rilevare il significato del nuovo concetto del filosofare, che ivi si veniva affermando, come « risoluzione dei problemi in termini effettuali e in operosa modificazione del mondo ». Frattanto, mentre l'idealismo meridionale, di origine hegeliana, si presentava come una filosofia dello spirito, disdegnosa di ogni psicologismo, i pragmatisti tenevano desto l'interesse per gli studi psicologici. Nacque così nel 1912, diretta da Enrico Morselli, la nuova rivista di psicologia « Psiche », che, fin da principio, ebbe tra i suoi collaboratori il De Sarlo, critico della psicologia quantitativa di tipo positivista, ed assertore della *vera* psicologia dell'individualità concreta.

Negli stessi anni si colloca il movimento del modernismo: quell'ondata di cattolicesimo liberale spinta dal Minocchi, dal Buonaiuti e dagli altri collaboratori della

« Rivista di studi religiosi », in un tentativo di rinnovamento dell'apologetica cattolica e di rottura con vecchio stagnante tomismo.

Contemporaneamente, secondo la precoce diagnosi del Marchesini, si veniva accentuando la crisi del positivismo. Crisi della quale i lunghi e vari trascorsi del pensiero di Giuseppe Tarozzi e, in altro senso, del Varisco costituiscono i casi più significativi, ma che ai margini presenta altri e ben più strani riflessi. Come prova il caso del nicciano-fascista-dannunziano propugnatore della logica oceanica F. Orestano, di cui il Garin, senz'ombra di pregiudizievole malizia, presenta, in toni di trascendentale umorismo, uno *sketch* che è un riuscito modello di caricatura filosofica.

Ma l'avvenimento culturale di gran lunga più significativo, di cui è pressochè impossibile sopravalutare l'influenza sullo svolgimento del pensiero italiano, è « La Critica » di Benedetto Croce, documento assai più valido delle stesse opere sistematiche per intendere la portata del pensiero crociano. Infatti — osserva il Garin — le pagine delle riviste, in cui le dottrine si affacciarono dapprima, collocate in una occasione precisa, hanno un diverso sapore dalle pagine lette in un volume messo insieme con sapienti correzioni a distanza d'anni.

Appunto delle annate della « Critica » si serve principalmente il Garin per comporre il ritratto critico del Croce, certamente il più interessante e completo dei tanti disegnati nelle *Cronache* e uno dei più *somiglianti* composti sul grande pensatore.

E qui non si può a meno di soffermarci, con pensosa partecipazione, sulle parole che il Garin scrive all'inizio del capitolo VI (*Alle origini della « Critica »*) sul dialogo fra Croce e Gentile, uomini, entrambi, sensibili a forme molteplici d'interessi, educatori efficacissimi, consapevoli tutti e due, del vincolo inscindibile che stringe la riflessione di un filosofo ad un tempo e a una società: « E di fronte a quanti ritengono così facile la liquidazione di quei due morti, come non pensare — i due nomi non sono scelti a caso — ad altri due morti, testimoni entrambi e martiri di una nobile lotta per il bene comune, Gobetti e Gramsci, così impegnati a discutere quelle idee e, sia pure, a confutarle e a combatterle? ». Parole che, al di là di qualsiasi indicazione di metodo, manifestano, nella posizione umana che le suggerisce, un valore consapevolmente raggiunto.

Il Garin traccia quindi le linee della formazione mentale del Croce e dello sviluppo del pensiero crociano. Tali linee, osserva il Garin, non si compendiano tutte in una costante reazione antipositivista e in una pretesa vena ininterrotta di hegelismo napoletano, né in un costante e profondo positivismo — il positivismo assoluto di cui, cogliendo, pure, uno dei più interessanti aspetti speculativi del crocismo, ha parlato il Calogero. Herbartiano fu dapprima il Croce, imbevuto dell'herbartismo ispiratogli dal Labriola. Dopo l'herbartismo, cui appartiene la Memoria del '93 su *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, si sviluppa nel Croce, per influsso del più maturo De Sanctis e del Labriola marxista, l'esigenza di un rigoroso storicismo. E sarà Marx a dargli il gusto per l'hegelismo: « Il lievito dell'hegelismo sopraggiunse assai più tardi, e la prima volta attraverso il marxismo e il materialismo storico.... In modo più diretto mi ravvicinai ancora all'Hegel mercé l'amicizia e la collaborazione col Gentile ».

L'influenza di Marx su Croce, lungi dall'esaurirsi nel 1900, prosegue senza posa. Essa si avverte nel concetto crociano della filosofia come storia, e, più palesemente ancora, nella Filosofia dello Spirito, nello sviluppo dalla triade tradizionale (estetica, etica, logica) alla tetrade, con l'inclusione dell'utile tra i momenti della vita spirituale: « L'utile — l'utilità, l'economicità — è stato riputato finora dai filosofi, o un fatto secondario o misto, o un semplice caso di deviazione della morale (egoismo). Esso è invece, a mio parere, un momento distinto e autonomo della vita dello spirito ».

E a poco a poco, nella *vita dello spirito* del Croce l'utile si venne dilatando, « finché esso non fu più forma tra le forme, ma la vita, anzi la *Vita* che emerge nelle forme, e le muove e le connette ».

Di sapore marxistico — non senza apporti gentiliani — è lo stesso umanesimo del

Croce, la sua fedeltà alle scienze mondane « delle ' istorie ' e delle ' città ' antiche e nuove, e delle leggi e degli ordini civili, e dei costumi, e di come nascano certe superstizioni e certi culti; e, ancora, di come si facciano discorsi persuasivi, e di come ai termini rispondano le cose, e ai nessi sintattici i ritmi del pensiero e i legami dei fenomeni; e, infine, a poco a poco, di come si vengano costruendo arti e scienze »; il senso della vita incarnata, dell'agire umano che ha tutto il suo significato nell'orizzonte terreno; la lotta contro l'ascesi vana, l'umanissimo senso della durezza del mondo, e della gioia che dà l'operare in esso.

Lo stesso sapore ha l'*occasionalità* del filosofare propria a tutta l'opera crociana: « ogni nuova trattazione non nasce mai altrimenti che per nuove esperienze di vita e nuovo studio di documenti storici.... non sistema statico ma soluzione di serie e gruppi di problemi che m'interessavano e avevo presenti nell'anno tale e nell'anno tal'altro ». E così si spiega, in gran parte, la *Logica* (scritta quando il Croce era già orientato in senso storicistico, verso la risoluzione della logica in metodologia storica, e ristampata, pressoché immutata, a distanza di diversi anni), rivolta, al suo nascere, non tanto a giustificare il sistema definitivo, una sistematicità aliena, come abbiamo visto, dallo spirito profondo del crocismo, ma *con intendimento storico*: come « rivendicazione della serietà del pensiero logico di fronte non solo all'empirismo e all'astrattismo, ma anche di fronte alle dottrine intuizionistiche, mistiche e prammatistiche. Sicché gran parte del mio lavoro di critico e della mia polemica filosofica si è dovuta rivolgere di necessità a restaurare e tener salde le distinzioni, sulle quali si fondano i giudizi e le interpretazioni storiche. Ma io sono affatto consapevole che se invece, per così dire, fossi vissuto in tempi di fiorente e invadente scolasticismo e volfianesimo, avrei lavorato principalmente in senso opposto: a cancellare non solo (come ho fatto sempre) le indebite ed empiriche distinzioni, ma a mettere soprattutto in luce, per quelle ammesse e legittime, la relazione e l'unità; ossia mi rendo pieno conto che il mio cosiddetto ' problema principale ' è un problema ' storico ' ».

Qui c'è chiaro il riferimento al Gentile e al pericolo sempre imminente sull'attualismo di trasformarsi in una retorica dell'io, in una estrema quanto illusoria semplificazione della realtà e nella conseguente eliminazione dei problemi concreti (cfr., anche, A. Gramsci, *Il materialismo storico*, pp. 44-45); ma c'è anche la giustificazione del continuo richiamo del Gentile all'unità, in un ambiente retto sull'asserzione di profonde differenze, esistenti e che si volevano far persistere, non solo tra i diversi aspetti e i diversi gradi della cultura, ma anche tra le diverse classi della nostra società, tra le diverse regioni del territorio dello stato, tra le diverse forze impegnate nel processo di produzione e distribuzione della ricchezza nazionale. Richiamo, quindi, fra tanta dispersione di uomini e di cose, alla comune umanità, a quanto in essa sopravanza all'infinito ogni limite.

Peraltro, il dialogo Croce Gentile è stato all'origine della identificazione di filosofia e storia, cui il Croce pervenne, non senza fatica, muovendo dal suo vecchio concetto della storia come arte. Ed è anche certo che lo svolgimento dell'estetica crociana, dalla prima definizione dell'arte come intuizione-espressione al concetto raggiunto nella Poesia, si è compiuto anche per l'azione della esigenza unitaria insistentemente asserita dal Gentile.

Ma un fatto nuovo, un fatto grave, anch'esso della massima importanza culturale, intervenne a influenzare l'ulteriore svolgimento del pensiero del Croce e degli altri pensatori: la guerra 1915-18. Ed ecco il Garin mostrarci con piano, attento procedere, l'atteggiamento assunto dagli uomini di cultura di fronte a questo fatto capitale ed i riflessi che esso ebbe sulla vita italiana.

Il Croce, come documentano le frequenti citazioni dagli articoli scritti sulla « Critica », ebbe coscienza della crisi profonda, di struttura, che logorava la società italiana ed europea, ma non fece nulla per evitare che essa sboccasse là dove la sospingevano gli elementi più torbidi della vita politica italiana. Anzi, proclamando insieme la morte

del socialismo e la fine della democrazia, suggerendo la lettura di Oriani e di Sorel, distinguendo nel futurismo tra il disvalore della teoria estetica e il valore « del carattere pratico o praticistico del movimento », a quello sbocco egli contribuì, al punto da procacciarsi, non del tutto immeritamente, il titolo di « precursore » del fascismo.[1]

In contrasto col Croce, o, più o meno consapevolmente, al seguito di lui, vennero allora atteggiandosi le diverse figure della cultura italiana, ispirate anche dall'insegnamento di « vitalità intensa » del Gentile, e vitalizzate dall'atmosfera di attivismo aggressivo, di « pragmatismo trascendentale », di « croce-dannunzianesimo » che vigeva in Italia già al tempo della guerra libica, e che era in gran parte la conseguenza di una grossolana miscomprensione del richiamo all'operosità necessaria, alla serena, cosciente celebrazione dell'umanità fatto dal Croce e dal Gentile.

Metodologicamente corretto il risalto dato dal Garin all'avversione del Croce alla guerra; avversione non motivata da calcolo, ma per consapevole giudizio e chiara lotta politica contro la torbida ondata dell'interventismo; e ugualmente corretta la distinzione tra il sincero patriottismo e lo schietto spirito religioso che colorirono, allora, di una forte passionalità la prosa del Gentile, e il fanatismo diffuso che attribuiva alla guerra carattere religioso con la distruzione finale dell'avversario.

Ma alla fine della guerra '15-18, e durante l'intervallo fino alla seconda guerra mondiale, e dopo l'ultima catastrofe, né l'idealismo, né i vari irrazionalismi pullulati negli anni a cavallo tra i due secoli, né il tentativo di restaurazione della scolastica riuscirono a confermare storicamente la loro asserita vitalità. Non le correnti irrazionalistiche, decadenti, mistiche, volontaristiche, che spesso ripiegarono su ritorni alla tradizione e spesso si consumarono nell'attrito con la greggia realtà politica da loro stessi provocata; non la neoscolastica (sebbene determinate vicende storiche le conferissero un non trascurabile ascendente) giacché anche i lavori dei suoi più abili esponenti risentono del limite del presupposto dommatico e antistoricistico che li fa tardi nella intelligenza e sollecitazione del progresso storico, « non per amor della scienza, che hanno ormai dimostrato di non sentire, ma soltanto per fini pratici ». Né l'idealismo crociano, salvi la sua *discreta* opposizione al fascismo e il valore intrinseco di alcune opere e scritti dello stesso Croce, e dei più intelligenti crociani che il pensiero del maestro svolsero, non senza interessanti sviluppi, nei diversi campi della cultura umanistica. Il Croce, infatti, negli ultimi lustri, si è spesso limitato a svolgere un paziente lavoro di attenuazione dei fermenti attivi presenti nell'organismo della cultura italiana; un lavoro di puntigliosa revisione metodologica, nei termini angusti della pregiudiziale antimarxista.

Una discussione a parte riserva il Garin allo svolgimento dell'indirizzo gentiliano — « la filosofia espressiva del dopoguerra ». — Il capitolo delle *Cronache* che vi è interamente dedicato ha per titolo « Polemiche sull'attualismo », sia per indicare il diversificarsi continuo e il frequente alterarsi del verbo del maestro nella mente e sulla bocca dei discepoli e degli oppositori, sia per richiamare l'attenzione sull'esistenza di un problema, tuttora aperto, sulla valutazione storica della dottrina nel suo complesso e nei suoi vari aspetti.

L'attualismo, nel suo significato — spiega il Garin — « fu, oltre la critica, l'imperativo di una operosità che, sulle rovine, facesse risorgere l'uomo e la sua casa, ispirandogli fiducia nella sua forza, nelle sue capacità, nella sua libertà, nella sua missione », « un programma di riunificazione; l'affermazione di una parentela dell'uomo con l'uomo e dell'uomo con quell'universo da cui emerge e in cui si muove ».

Certo « Chi nell'attualismo, come lo formulò Gentile, cercasse il processo onde il concreto si genera e le guise d'intenderlo, non potrebbe non arretrare smarrito per un

---

[1] Ma presto il Croce riconoscerà la necessità di dichiarare la sua lontananza dal fascismo, da lui definito « dittatura reazionario-capitalista », e di opporsi decisamente ad esso.

semplicismo estremo che giustappone senza mediarla l'unità assoluta e la molteplicità infinita ». Ma non è questa la più seria manchevolezza storica dell'attualismo. La manchevolezza più grave, ond' è viziata tanta parte della riflessione gentiliana, consiste nella risoluzione illusoria del pensiero che *pensando* crea l'oggetto e la scienza dell'oggetto, e nelle fughe consolanti all'Io puro, al Dio creatore; « Finché parole usate quasi per vezzo sembrano riportare tutte le vecchie tesi in precedenza sbandite.... onde non solo si generarono le evasioni teologizzanti, ma trasse alimento l'oratoria del fascismo che superava le difficoltà con le parole ». Manchevolezza che si riscontra anche nei lavori di tanti discepoli del Gentile; di quelli approdati contenti alle più tranquille spiagge della credulità osservante, e, negli ultimi tempi, anche di altri ben più dotati di intelligenza, di preparazione e di equilibrio, e che pure oscillano, non senza paurosi sbandamenti, tra lo slancio tutto bruniano verso la problematizzazione integrale della realtà, e i sobbalzi e le cadute in prossimità del vecchio portico barocco dell'età della controriforma. Ché — sia detto nei termini della più serena discussione, e nello spirito profondo della filosofia gentiliana — non dovremmo mai supporre che la verità sia stata mai tanto apertamente esposta da doversi richiedere un velo per coprirla, o una teca per custodirla, o un santuario per contemplarla e adorarla in segreto (*procul a profanis*), o che l'uomo sia già tanto adulto al pensiero e al lavoro — alla coscienza del suo diritto al pensiero e al lavoro — da non doverlo più educare. Gli altri, purtroppo, continueranno a farla da braghettoni della verità; ma il compito del filosofo è di palesare sempre la verità, di renderne la più aperta e completa testimonianza.

Del resto, i limiti e le manchevolezze intrinseche all'attualismo non sfuggirono, già nel primo dopoguerra, ad alcuni studiosi, simpatizzanti anch'essi con l'insegnamento del Gentile, ma fatti attenti da altri, più rigorosi, indirizzi di pensiero, e dalla coscienza della profonda serietà che deve informare l'organizzazione della cultura. Così, mentre il Croce si mostrava solidale col Gentile, ministro dopo la « marcia su Roma » (« Gentile è certamente l'uomo giusto al posto giusto. Io sono assai contento di saperlo a quel posto »), e un anno dopo ne difendeva la Riforma, in quanto essa avrebbe garantito, secondo lui, « un ordinamento saldo, razionale e coerente, indirizzato al rinvigorimento del pensiero, del carattere e della cultura italiana », il Gobetti di detta riforma dichiarava il carattere « passatista e reazionario — erede del giobertismo », rilevando in essa le non poche *ingenuità* tecniche e sostanziali: « un semplicismo conservatore che resta nella lotta politica come un episodio di oratoria arcadica », e rilevava, con impostazione tutta gramsciana, l'equivoco di fondo dell'attualismo: « non riduzione di filosofia a storia, ma a storia della filosofia, e cioè non appassionato ritrovamento di opere d'uomini, ma logica ideale ». E a Gramsci guarda il Gobetti, di fronte all'involuzione dell'attualismo, come a una vera forza del futuro, « basata sull'ascensione delle classi lavoratrici »; e da Gramsci apprende un senso nuovo della storicità, della libertà dell'uomo soggetto della storia, della lotta che l'uomo è chiamato a sostenere per trasformare le condizioni della realtà.

Né, in fondo, il bisogno di un *idealismo* integrale, operoso, tutto immerso nelle scienze e nei modi del lavoro umano e degli umani bisogni, fu richiesta esclusiva degli uomini dell'*Ordine nuovo*; ché essa venne avanzata in seno alla stessa scuola gentiliana, e si trova chiaramente espressa in alcuni scritti, non tra i più recenti, di Ugo Spirito e in tante pagine di Guido Calogero: un profondo bisogno di positività, il richiamo a un umanismo costruttore; l'attualità dell'atto intesa come concreta esperienza, la filosofia del conoscere risolta concretamente in filosofia del fare.

Il riassunto delle *Cronache* qui esposto in modo da dare un'idea, la più aderente possibile, del disegno d'insieme dell'opera, non rappresenta che un'esile traccia del lavoro compiuto dall'autore, dei vari problemi che egli mette in discussione esaminando di volta in volta le soluzioni prospettate e gli uomini e le circostanze da cui esse scaturirono; presente in ogni fase del suo discorso quella serietà di metodo, e l'accuratezza e l'equilibrio di cui abbiamo parlato da principio: l'interesse tutto filologico per

i documenti che attestano i fatti, i fatti interpretati e chiariti nei loro nessi obbiettivi col processo storico, con gli uomini che lo determinano e lo illustrano; e, in tutte le vicende, la ricerca della dimensione umana, dell'azione umana che è alla loro radice, del giudizio umano che le definisce e le fa consistere legandole tra loro e coi fili maestri della storia, dov'è la scaturigine della realtà.

Può bene sembrare che in qualche tratto vengano meno nel lavoro del Garin alcune delle qualità che lo caratterizzano; che a volte, cioè, lo spirito di ricerca che lo anima si appaghi di risultati già acquisiti. Come quando, a proposito dell'*attività rinnovatrice* manifestatasi agli inizi del secolo, egli si mostra incline a spiegarla e giustificarla quasi esclusivamente in termini speculativi (filosofia che procede da altra filosofia), senza prendere in esame la situazione della società italiana in quegli stessi anni; mentre siamo d'accordo nel ritenere che « le idee non nascono da altre idee, ma che esse sono espressione sempre rinnovata dello sviluppo storico del reale ». Ed è plausibile ritenere che, ove l'analisi di cui sopra non fosse stata omessa, il giudizio sul *rinnovamento* del secolo sarebbe stato più cauto o, almeno, più circostanziato. Così, ancora, dove si discute l'atteggiamento del Croce di fronte alla guerra, e dove si indagano i motivi reali (di là dal dissenso fra le forme molteplici e l'unità dell'atto) della polemica Croce Gentile. Infatti il distacco tutto goethiano del Croce di fronte alla guerra, e, poi, l'acredine nella polemica, devono aver avuto una loro ragion d'essere su una base più ampia di quella speculativa. Al centro della consapevolezza dei giudizi — diremmo — e dei termini della lotta politica sta sempre anche quel valore che il Croce stesso identificava con la vita, anzi con la Vita che emerge nelle forme, e le muove e le connette.

Parsimonioso, fin troppo forse, deve considerarsi quindi l'uso che il Garin riesce a fare degli elementi che il Gramsci ha fatto emergere dall'esame di tali quistioni. Ma le frequenti citazioni dalle opere di Gramsci, in modo che questo autore si inserisca nel movimento della nostra cultura come una delle forze più vive, anzi come l'impulso più valido per il rinnovamento di essa, confermano il valore di un'acquisizione storica che nessuno vorrà più revocare in dubbio.

E lo stesso valore ha il richiamo, non retorico ma sostanziale, che il Garin fa alla libertà, « a quel principio di libertà che è la condizione, non solo della vita della cultura ma della vita stessa; e che andrà inteso in modo sempre più largo e profondo, ma che quando vacilla, chi ancora la sostiene e la predica e la difende, è davvero benemerito del paese ».

Ma il motivo proprio al Garin, congeniale alla sua mente, e che percorre dal principio alla fine le *Cronache* è l'umanesimo, l'istanza umana di cui il Garin, a ragione, vede permeato non solo lo svolgimento della filosofia ma lo svolgimento di tutta la storia della cultura. Un umanesimo davvero integrale, pensoso dei limiti come delle possibilità dell'uomo; una nuova morale che trova la sua maggiore altezza nella sua mondanità e umanità, che lavora perché la vita sia ricca di bellezza e verità.

NICOLA TERRANOVA

T. R. CASTIGLIONE, *Giovanni Gambini, « rousseauista » siciliano fra Illuminismo e Romanticismo*, Lugano, Edizioni Cenobio, 1955, pp. 214.

« Se c'era qualcuno, al mondo, che d o v e s s e presentare la figura dell'esule Gambini, questi era, prima d'ogni altro, Tommaso Riccardo Castiglione ». Questo giudizio intorno allo storico che in questi giorni ha dato alla luce uno studio su Giovanni Gambini è stato pronunziato né più né meno che da Alessandro Galante-Garrone, il noto studioso di *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento*, nella prefazione (p. 10):

Basti considerare, infatti, soggiunge costui, che T. R. Castiglione ha da quasi 20 anni consacrato il più dei suoi studi a figure sconosciute, o mal note, fra gli italiani esulati in Svizzera per motivi di religione o di politica, dal Rinascimento al Risorgi-

mento. Dalle pagine sul poeta riformato Giulio Cesare Pascali, di Messina, che Benedetto Croce segnalò come « meritevoli di essere meditate », all'eretico calabrese Valentino Gentili, che in Ginevra si oppose, con spirito sociniano, al dogmatismo di Calvino; dal soggiorno ginevrino, agitato da dispute teologali, di Giordano Bruno, alla figura dell'umanista Luca Pacioli, rivendicata nella sua vera luce; dall'enciclopedista italiano F. De Felice, curatore della Encyclopédie d'Yverdon — uno dei più caratteristici momenti del risveglio letterario e scientifico della seconda metà del Settecento in Svizzera — agli esuli del Risorgimento, quelli meno noti come Federico Pescantini e Filippo Camperio, rievocati in suggestivi saggi che tanto piacquero al Ferretti, e i più famosi come Pellegrino Rossi, di cui il Castiglione bene tratteggiò la spiccata vocazione letteraria agli inizi del suo esulato; è un continuo, appassionato e sagace indagare sugli aspetti politici, religiosi, letterari di questi espatriati, sulla loro funzione storica di portatori e mediatori delle originarie loro esperienze di cultura a contatto di altri centri di diversa temperie spirituale, fossero questi la severa Ginevra di Calvino o il luminoso cenacolo di Coppet. Proprio per questa sua sensibilità affinata da lunghi studi, T. R. Castiglione giunge a vedere Giovanni Gambini sullo sfondo di una secolare lotta per la libertà, prima religiosa e poi politica (pp. 10-11).

Mi sia lecito aggiungere che questa congenialità di spiriti fra il Castiglione e il Gambini nasce dall'essere anche il primo un liberale di formazione protestante, e siciliano come il secondo, per di più di famiglia, in cui sono tradizionali e documentabili le lotte contro le sopraffazioni mafiose dell'ambiente feudale.

Il Castiglione si è trovato dinanzi a una figura, che non è affatto da trascurarsi o da porsi in oblio, a cavalcione fra i due secoli o, come dice il Castiglione, « fra Illuminismo e Romanticismo », ma senza dubbio più del primo che del secondo, lo vedremo subito. Nel suo insieme l'esule del Settecento è stato un acceso illuminista e seguace di Rousseau, e, in letteratura, alfieriano, cioè classicista con inconsci spiriti protoromantici. Settecentesco è il carattere prevalente della sua vita in cui, fra errori e sciocchezze nobilesche, s'innalzò sino al sacrificio di sé alla patria e all'ideale. I suoi servigi disinteressati alla Repubblica Cisalpina e, ahimè, anche a pro di Napoleone, costituiscono un contributo reale alla formazione dell'unità d'Italia, alla quale non cessò di pensare, una volta rifugiatosi a Ginevra a insegnarvi lettere italiane. L'insegnamento di questi esuli, dice il Castiglione, « era un apostolato e preparava la riscossa » (p. 172); ma sull'insieme del caso Gambini e di altri simili il Galante-Garrone reca un giudizio severo: « La parabola della generazione napoleonica, logoratasi nel travaglio di eventi giganteschi e di una soffocante e dispotica pratica di governo, che avevano finito per illanguidire in uno stanco scetticismo gli ideali settecenteschi esplosi nella grande rivoluzione » (p. 13). Non si possono cancellare con un colpo di spugna gli effetti della servitù più o meno accettata negli entusiasmi di una esaltazione, scusabile solo negl'inizi. Una volta a Ginevra, dall'agosto 1814 sino al '42, che morì in un centro internazionale come Ginevra, si occupò di difendere dalla cattedra le tradizioni della grande letteratura italiana contro i facili dispregi di allora. Ma il meglio dell'uomo restano le sue *Memorie,* che vanno dalla nascita a Catania il 1761 al suo stabilirsi nella città della libertà, della fratellanza e dell'uguaglianza, le tre condizioni suggellate da Voltaire:

Nous sommes tous égaux sur ces rives si chères;
Sans rois et sans sujets, tous libres et tous frères!

Ma che cosa insomma giudicare dell'uomo? In che cosa si è meglio espresso? Quando la sua attività è veramente efficace?

E proprio delle epoche di servitù spingere gli uomini, anche i migliori, e sballottarli di qua e di là, proprio come meno vorrebbero. Si può dire che il Gambini non è mai padrone di sé, prima che, raggiunto il rifugio di Ginevra, si sente alfine libero di parlare ai giovani come gli detta dentro e di attardarsi spregiudicatamente sui ricordi della sua vita e dei suoi tempi. Le sue precedenti deficienze son quelle dell'ambiente catanese e dei suoi tempi, che lo vogliono dottore analfabeta a 16 anni, che gli consigliano di prendere gli ordini ecclesiastici per godersi il dolce far niente, e vogliono che nei suoi

casi d'amore egli venga di continuo beffato. Malgrado ciò la sua coscienza morale si salva, se può giudicare del suo sacerdozio che « era una menzogna ed ancor oggi mi ritengo colpevole » (p. 35). Ma i tempi stessi, in cui la vecchia società era in isfacelo, schiudono le porte all'avvenire, e un vescovo, il Ventimiglia, si fa introduttore della nuova cultura, come un canonico, il De Cosmi, la diffonde, formando così « le figure dominanti del democratismo e del giacobinismo italiano » (p. 31). Così il nostro abate accoglie la Rivoluzione Francese come segno « della rigenerazione umana », del regno di Dio che finalmente si realizzava (p. 37) e, giacobino attivista, viene naturalmente buttato in una cella, per più di un anno. Ora che cosa farà dopo la liberazione? Si adatterà a servire nel proprio paese, o tenterà le vie dell'esilio e della libertà? Egli ha 34 anni, ed è questo il suo momento critico, la sua decisione di vita o di morte. Ai suoi occhi meditabondi la vita precedente non è che un cumulo di errori. La vera conversione avviene ora: egli sceglie, come si sa, l'aspra via dell'esilio e della libertà.

Ma come giudica lui stesso il secondo periodo della sua vita? Anche ora è costretto a un compromesso. A servigio del primo Direttorio della Cisalpina, dal luglio '97 come segretario-interprete, è costretto a tener mano alle spogliazioni francesi, non senza turbamento della sua coscienza. La quale non è abbastanza storicizzata per fargli comprendere che Napoleone ha pur fatto un dono inestimabile agl'italiani insegnando loro l'onore delle armi. Ma all'avvenire egli appartiene per un opuscolo del 1803, *Ragionamento sul destino della Repubblica Italiana*, ritrovato fra le carte di Melchiorre Gioia e rivendicato a lui, l'ex-canonico siciliano Gambini, dal Galante-Garrone. Si tratta, a giudizio del compianto Carlo Morandi, « di una delle pagine più interessanti della letteratura politica del tempo ». Egli mira « a risvegliare nei cuori degl'italiani l'aspirazione ad una politica unitaria » (p. 63). Insomma è un mazziniano a v a n t l a l e t t r e, sebbene le sue idee siano di un ingenuo statalismo, in cui è facile riconoscere le origini russoviane.

A questo punto s'innesta l'ultima e maggiore violenza: come giudice alla Corte d'Appello di Venezia, cade in disgrazia della dominazione napoleonica, perché i bigotti scoprono che egli è un prete spretato e per giunta con moglie! Egli ha l'ingenuità di rivolgersi all'arcivescovo di Genova cardinale Spina, per ottenere la secolarizzazione, come era stata concessa a Talleyrand e a Fouché; ma si sente rispondere che questi due sono ormai « protettori immediati della Santa Sede presso Napoleone onnipotente » (p. 83), mentre lui.... quali servigi potrebbe mai rendere in ricompensa di un tal favore? Il fatto è narrato con la superiorità di un uomo di spirito, di uno spirito libero, che non si piega. Infatti, dopo la caduta del despota, egli può sistemarsi a Ginevra con una dichiarazione di fede del tutto libera, d'ispirazione sociniana, consacrando il suo matrimonio col rito evangelico. Così si chiudono degnamente le avventure di un uomo che può finalmente operare nella città del suo sogno giovanile. La sua fede di allora, quella del Vicario Savoiardo, in tante prove, mai era venuta meno (p. 34).

Possiamo concludere? Forse in qualche momento lo studioso ha giudicato con qualche larghezza la sua attività di letterato, precorritore dei nuovi tempi. Egli stesso ha scritto che « Gambini aveva un preconcetto contro tutto ciò che veniva dal nord: contro il pericolo della *tudesquerie!* E poi, non era più così giovane da prender fuoco facilmente per le novità, disfarsi dell'abito illuministico e dell'educazione classicista.... » (p. 151). Che cosa vuol dire che non era più giovine e che aveva dei preconcetti letterari contro la letteratura germanica? Vuol dire che, tutto sommato, il Gambini è rimasto più di là che di qua, più col secolo che lo vide nascere che col nuovo da lui auspicato. Perciò di tutte le sue attività, sviscerate con calda intelligenza dal Castiglione, fra la sua azione di emigrato e di patriota, fra le sue meditazioni di politico e di critico, eminente resta il quadro che ha tracciato di sé stesso e dei suoi contemporanei, nel quale sempre presenti vivono la sua spregiudicatezza, la penetrazione e la fede illuministica nella libertà.

TOMMASO FIORE

LIBRI RICEVUTI

SIMONE DE BEAUVOIR, *I Mandarini*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 767. — Tentare oggi, a solo pochi anni di distanza dalla maggior fioritura di quel fenomeno, una serena valutazione dell'esistenzialismo, e in quanto corrente di pensiero e, soprattutto, in quanto costume morale, può sembrare, ed è in effetti, ardua impresa, mancando quel senso di distacco, di possibilità di serena valutazione senza di che ogni ripensamento è destinato a naufragare tra le secche della passione e della partecipazione individuale. Questo romanzo di Simone de Beauvoir, nota per alcune opere precedenti tra cui ebbero particolarmente fortuna il romanzo *L'invitée* e lo studio *Le deuxième sexe*, vuol essere appunto un primo bilancio, sia pure in sede narrativa, di quello che fu, in questo dopoguerra l'esistenzialismo francese. Senza entrare per il momento nel merito di questo lungo libro, sul quale del resto non mancherà occasione di ritornare, ci limiteremo ad osservare che, se non sempre esso attinge notevoli sommità artistiche, costituisce tuttavia un documento di estremo interesse dal punto di vista della storia del costume, delle idee, del gusto, della moralità contemporanea. Come si è detto all'inizio, è probabilmente troppo presto per tentare bilanci di questa natura, e tuttavia non è negabile che, più assai che da una lucida analisi concettuale, molte verità o molte storture della mentalità odierna siano espresse in modo convincente dalla scrittrice proprio attraverso la creazione di tipi e caratteri dietro ai quali non è poi molto difficile ravvisare figure e personaggi della vita spirituale francese di questi ultimi anni. La traduzione del romanzo è dovuta a Franco Lucentini. (FRANCO CERUTTI).

GUERRAZZI e BINI, *Scritti scelti*, a cura di Arrigo Cajumi, Torino, U.T.E.T., 1955, « Classici Utet », pp. 666. — Questo volume è raccomandabile per i testi, ma non per l'introduzione del Cajumi, il quale dà dei giudizi cervellotici (ai quali del resto erano abituati i lettori della *Stampa* di Torino), e traccia una storiografia del secolo decimonono assolutamente arbitraria. Per lui Guerrazzi e D'Annunzio sarebbero i più notevoli scrittori del secondo Ottocento. Ma ci sono gli scritti del Bini, e ci duole che il raccoglitore non abbia abbondato di più nella scelta. Carlo Bini è rappresentato qui da una efficace scrittura sul ricco e sul povero; poi da alcune pagine tratte dal *Manoscritto di un prigioniero*, e da un felice bozzetto intitolato *Mia madre*. Le qualità di scrittore del Bini sono notevolmente superiori a quelle del Guerrazzi, perché egli si guarda bene dall'enfasi avvocatesca in cui si paludava Francesco Domenico. Il Cajumi auspica una edizione nazionale di tutte le opere del Guerrazzi: mentre, ci dispiace che oggi egli non possa ascoltare la nostra opposizione, noi avremmo preferito che si raccogliessero in un volumetto tutti gli scritti che rimangono di Carlo Bini. (L. R.).

Lettere dalle case chiuse, a cura di Lina Merlin e Carla Barberis, Milano-Roma, Edizioni *Avanti!*, 1955, pp. 203. — È il libro più penoso e più drammatico che ci sia avvenuto di leggere in questi ultimi anni. Le raccoglitrici sono benemerite per la pubblicazione di queste lettere di tante disgraziate che subiscono un ignominioso sfruttamento, come schiave, non solo da parte di tenutari e tenutarie, e lenoni, ma anche, e questo ci addolora di più, da parte di medici, esosi e disonesti. Si potrebbe riprendere la frase celebre, « È un grido di dolore », che si parte da queste povere recluse, e noi siamo pieni di ammirazione per la senatrice Merlin, che ha saputo rompere il ghiaccio che circondava questo argomento. Il non parlarne era conferma di ipocrisia sociale oltre che religiosa; difatti, se non paresse un po' troppo paradossale, diremmo che è tutta la concezione cattolica che porta a questa segregazione delle donne di piacere in case dove possono essere largamente e impunemente sfruttate. Pensiamo al libro di Salvatore di Giacomo sulla prostituzione nel Seicento, e a saggi anche del Croce. Le case chiuse sono una sopravvivenza della civiltà della Controriforma: bisogna dunque che spariscano; il che non significa illudersi che spariscano le donne allegre. Nessuno pretende questo, ma nella libertà il vizio è minore, e lo sfruttamento viene ad essere conculcato. Il volumetto è composto con molto equilibrio. In una prima parte tratta delle storie di varie donne, come sono entrate nella « vita »; nella seconda parte c'è descritta la vita delle « case »; in una terza poi le vicende delle ragazze che tentano di evadere. Le reazioni delle interessate al progetto Merlin corrisponde poi all'ultima parte, dal titolo *Pro e contro*. Il testo delle lettere viene riprodotto rispettando la forma e i modi originali, fuorché nei casi, e sono

rarissimi, in cui le due raccoglitrici hanno creduto opportuno intervenire per rendere intelligibile il testo. Vada il plauso di « Belfagor » a questa loro ardita e meritoria opera. (L. R.).

M. Teresa Messori-Roncaglia Mari, *I Francesi e casa d'Este*, estratto dal « Bollettino storico livornese », a. IV, n. s., nn. 1-3, gennaio-dicembre 1954, pp. 7; *Sei pasquinate del tempo di Papa Urbano Barberini*, estratto da « Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi », s. IX, vol. V, 1953, pp. 54-60. — Interessanti contributi di storia tratti da documenti dell'Archivio privato Messori-Roncaglia.

Renzo Modesti, *Due di briscola*, Varese, Editrice Magenta, 1954, pp. 63. — Modesti è uno dei poeti presentati da Anceschi in *Linea lombarda*; e fra questi direi che si mostra il più legato alla sua occasione geografica, a quella particolare mitologia lombarda che Anceschi ebbe ragione di estrarre dal montalismo come fatto caratteristico. La poesia di Modesti è senza punte di particolare intensità, e in compenso senza squilibri o manifeste cadute: frutto d'una gentile elaborazione letteraria, si distende in una misurata simbologia di miti affetti, in un tono medio posseduto con sicurezza di gusto (Sergio Antonielli).

Motti e facezie del Piovano Arlotto, a cura di Gianfranco Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. xxvi-436. — È l'edizione critica delle facezie attribuite dalla tradizione al Piovano Arlotto, un ameno prete fiorentino vissuto nel sec. XV. La raccolta, nonostante la sua fama, non aveva ancora un'edizione curata seriamente, mentre presenta un vivo interesse soprattutto per la storia del costume faceto del secolo cui appartiene. La lunga serie di episodi e spunti burleschi (218) che hanno a protagonista Arlotto ne definiscono un po' alla volta, pur senza averne l'intenzione (l'opera manca assolutamente di una struttura), il profilo; che è di un uomo semplice, dotato di buon senso e concreta esperienza, scettico su tutte le forme trascedentali di pensiero e moralistiche di vita. La sua comicità si sprigiona cauta e piana dal contrasto fra la sua modesta saggezza e le manie, le presunzioni, gli errori, i formalismi falsi degli altri. L'esposizione è circostanziata di dati di costume, ma, talvolta farraginosa, snerva l'effetto comico dei fatti e delle battute. La raccolta pur essendo lontana dalla spregiudicata ed essenziale forza burlesca delle *Facetiae* di Poggio Bracciolini, occupa un suo posto significativo nella storia del buon umore della Firenze medicea e meritava lo studio attento che il Folena le ha dedicato, curandone il testo e premettendole una argomentata introduzione. Essa ci presenta, assieme ad altre non meno trascurate raccolte facete del secolo, un'abito morale diffusissimo nel costume del tempo cogliendolo nelle sue manifestazioni meno ambiziosamente letterarie, ma non per questo meno indicative. (Giorgio Pullini).

Novelle del Cinquecento, a cura di Giambattista Salinari, Torino, U.T.E.T., « Classici Utet », 1955, pp. 536. — Ottimo volume questo, per i testi e per l'*Introduzione critica* del Salinari, di cui è ben noto il grande equilibrio come storico. Quanto ai testi egli non ha risparmiato fatica per darci un completo panorama della « cultura » cinquecentesca, del mondo in cui vissero il Machiavelli e il Castiglione, e che tanto si nutriva ancora dell'esempio boccaccesco. E anche se « il *Decamerone* del Cinquecento è un poema cavalleresco, l'*Orlando furioso* », il raccoglitore nota giustamente come tutto il Cinquecento tenda « alla creazione del nuovo *Decamerone*, dal Firenzuola al Lasca, dal Bandello al Giraldi, dall'Aretino, dal Doni, dal Fortini allo Straparola al Parabosco ». Esclusi gli autori come il Machiavelli, il Castiglione, l'Aretino, il Firenzuola stesso, il Doni, lo Straparola, a cui sono destinati altri volumi della collezione, il Salinari raccoglie una novella di anonimo, *Dioneo e Lisetta*, e poi novelle di Girolamo Morlini napoletano, di Francesco Maria Molza, di Luigi Alamanni, la celebre *Storia di due nobili amanti* di Luigi Da Porto, opportunamente accompagnata da alcune lettere, di Marco Cademosto, Giovanni Brevio, Giovanni Guidiccioni, il Lasca, che domina nella raccolta, Giustiniano Nelli, Ortensio Lando, Gerolamo Parabosco. (L. R.).

Prosatori volgari del Quattrocento, a cura di Claudio Varese, Milano-Napoli, Ricciardi, « La letteratura italiana », 1955, pp. xviii-1163. — Una sobria ma esauriente *Introduzione* e una *Nota bibliografica* di Claudio Varese, studioso serio e lavoratore attivo senza inutili esibizionismi, precedono questa raccolta, che si affianca all'altro volume della stessa collezione, *Prosatori latini del Quattrocento*, curato da Eugenio Garin. E introduzione e nota bibliografica si rinnovano con la stessa nitida precisione per ogni singolo autore trattato. Il volume è diviso in sei sezioni: *Scrittori religiosi* (Feo Belcari, Giovanni Dominici, Bernardino da Siena, Girolamo Savonarola); *Storie, biografie, lettere, memorie e trattati minori* (Giovanni Sercambi, Giovanni Cavalcanti, Marin Sanudo, Vespasiano da Bisticci, Alessandra Macinghi Strozzi, Matteo Franco, Bonaccorso Pitti, Goro Dati, Giovanni Morelli, Rinaldo degli Albizzi, Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti); una terza sezione che accoglie Matteo Palmieri, Leon Battista Alberti, la *Vita* del Brunelleschi, Pandolfo Collenuccio; una quarta, coi *Motti e facezie* del piovano Arlotto, la novella del Grasso Legnaiuolo, Gentile Sermini, Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti; infine, il *Paradiso degli Alberti*, prose del Magnifico, il Sannazaro, e, integralmente, e con le xilografie che costituiscono il necessario complemento del testo, la *Hypnerotomachia Poliphili*. (L. R.).

P. A. Quarantotti-Gambini, *Amor militare*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 197. — È questo, salvo errore, il sesto libro di P. A. Quarantotti-Gambini, il cui maggior successo, a tutt'oggi, rimane *L'onda dell'incrociatore* vincitore del Premio Ba-

gutta 1948. Articolato su una falsa riga autobiografica e comunque di rievocazione, *Amor militare* ci trasporta nelle terre redente subito dopo la fine della guerra 1915-18. Tutto un mondo di soldati smobilitati o smobilitandi, di civili che tornano alle proprie abitudini quotidiane, di dispersi e caduti vanamente attesi dai congiunti, di mestatori, d'intrighi fra politicanti, bottegai, soldati, servotte paesane ecc. è riguardato con curiosità e interesse da un ragazzo che, lentamente, va prendendo coscienza della vita e delle sue realtà. Nella creazione (o rievocazione) dei caratteri soldateschi, la fantasia dell'A. ha libero gioco, e tuttavia non direi siano quelle le sue pagine migliori: più aderente e suasivo risulta, se mai, nell'abbozzo di una psicologia infantile, nel disteso senso della natura che gli suggerisce immagini e comparazioni oltrepassanti il semplice descrittivismo virtuoso. (Franco Cerutti).

Nello Sàito, *Gli avventurosi siciliani*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 167. — Questo secondo « romanzo » di Nello Sàito, non si può dire che aggiunga qualcosa di veramente nuovo alla sua fisionomia di narratore, quale avevamo già apprezzata in *Maria e i soldati* (Milano, Bompiani, 1948). La narrazione vi è sciolta, forse più sciolta e fluida che nella prova precedente, ma l'intima leggerezza delle varie avventure, le quali costituiscono insieme la complessiva avventura siciliana della milanese protagonista signorina Marini, finisce per lasciarci, a lettura finita, un poco insoddisfatti. Perché mai ci aspettavamo dal Sàito qualcosa di più costruito, di più complesso? Forse perché lo conosciamo studioso di maggiori interessi culturali, o proprio per la promessa che avevamo visto in *Maria e i soldati*. D'altra parte, non si può dire nemmeno che la promessa non sia stata mantenuta: l'agilità del racconto, la continua escogitazione del divertente, la ricerca, anche, d'un ritmo avventuroso che sostenga la gracile vicenda, bisogna riconoscere che sono obiettivi perseguiti con piena consapevolezza e complessivamente raggiunti. Un libro di piacevole lettura, condotto con coerenza e quasi sempre trattenuto nei limiti della sua leggerezza. In questo senso, non possiamo dire che ci aspettassimo un libro migliore, più ricco di avventure, di avventure magari più complesse, le quali appunto per un'eventuale maggiore complessità avrebbero potuto rendere meno fresco e vivace il racconto. Forse ci aspettavamo addirittura un altro libro, completamente diverso, anche perché da qualche pagina di questo, specialmente nel finale, traspare come l'intenzione di dare alla graziosa avventura qualche più ambizioso, e in fondo estraneo, significato. Ma se il Sàito voleva provarsi a portare a termine un racconto facile, di piacevole lettura, e cioè a vincere le particolari difficoltà inerenti a un tale ordine di propositi, dobbiamo dire, ripeto, che è riuscito nel suo intento. E indipendentemente da qualunque giudizio critico, possiamo essergli grati di questa davvero piacevole lettura. (Sergio Antonielli).

Antonio Sironi, *Quando muore un comunista*, Milano, Edizioni *Avanti!*, « Il Gallo », 1955, pp. 306. — *Quando muore un comunista* è la prima opera narrativa di un intellettuale di quarantatré anni. Ma Antonio Sironi, prima di laurearsi in lettere e di insegnare in un liceo di Lecco, è passato attraverso varie esperienze, da tornitore a seminarista, da operaio a muratore a professore liceale, appunto. Esperienze che hanno singolarmente arricchito la sua personalità, e che ritroviamo in gran parte in questo suo lavoro. È la storia di Toni, un intellettuale comunista militante, e di sua moglie Edy, una giovane donna austriaca da lui incontrata ritornando dai campi di concentramento nazisti; lui, tutto preso dal suo lavoro, e lei ancora chiusa in una mentalità piccolo-borghese, che le impedisce di capire la nuova realtà in cui si trova improvvisamente a vivere. È soprattutto la storia — rievocata dalla donna — di come essi arrivarono attraverso errori, crisi, amarezze, ad una piena comprensione reciproca, ad un completo amore, ad una perfetta armonia di tutte le varie manifestazioni della loro vita (ad essere veramente, come dice Toni, « compagni di cammino e di lavoro »). L'incomprensione dei primi tempi di vita in comune in una città dell'Italia del nord; il temporaneo soggiorno di Edy in Inghilterra, dove a contatto con il movimento dei partigiani della pace vien maturando in lei una nuova personalità; la nuova vita con Toni, fino alla morte di lui sotto il piombo della polizia, durante uno sciopero operaio: è un lento fluire di fatti, di sentimenti, di situazioni, che Edy viene riordinando, « ricostruendo », cercando nei suoi ricordi, nei « foglietti » del diario di lui, e nelle parole degli amici comuni. È una rievocazione pacata e rasserenata da una nuova coscienza, da una nuova consapevolezza dei problemi, degli errori, dei dolori passati; ed anche delle gioie, delle conquiste. Edy vede come un « filo sottile d'acciaio » che lega le vicende passate alle presenti, le esperienze di lei e di Toni e le lotte che Edy deve affrontare oggi nella fabbrica in cui lavora. E questo « filo » si avverte realmente, sotto la apparente discontinuità del racconto, sotto quel trascorrere dal presente al passato, dal passato al presente, e così via. Di discontinuità si può parlare invece quando la forte carica autobiografica dello scrittore non riesce a rasserenarsi nel racconto pacato della donna, a « sciogliersi » nel tranquillo fluire di fatti. Questo accade soprattutto nei « foglietti » di Toni, dove la donna vien cercando i « pezzi » per la « ricostruzione » del suo recente passato. Sono allora sfoghi polemici, in cui si parla di sfruttatori e di sfruttati, di alienazione e di lotta di classe; ma sfoghi che si portano dietro troppo spesso il peso di una cultura non ancora risolta in termini di umanità. Qui Sironi è ancora troppo « intellettuale »; e lo è anche di più laddove lascia affiorare nei suoi « foglietti », nelle sue tormentose introspezioni, certi detriti intellettualistici, che si ritrovano talora anche in certe « impressioni » del racconto di Edy (« Quando uscimmo passammo davanti a un cinema che aveva le

porte aperte come bocche sbadiglianti; dentro erano file di sedie vuote simili a dentiere spoglie e sporche. E mozziconi di sigarette a mucchi »). Continuando su questo piano, si potrebbero trovare altri difetti, ed imbastire un lungo discorso sul linguaggio narrativo di questo esordiente. Si potrebbe notare il tono sentenzioso che affiora qua e là; quel « parlar per massime », a cui lo scrittore ricorre quando non riesce a risolvere in *racconto* una situazione umana, un problema, un'idea. E ancora si potrebbero cercare i personaggi non sempre felicemente risolti sul piano narrativo; ad esempio, don Agostino, il povero prete combattuto tra la sua condizione di religioso ed il richiamo della vita in tutte le sue manifestazioni più vive, come l'amore per Gabri e le lotte degli umili per un mondo migliore (belle invece le pagine sulla dolorosa infanzia del prete). Ma insistendo in questa direzione, si andrebbe certamente fuori di strada e non si sfiorerebbe neppure il vero significato di questo libro; significato che è da cercare soprattutto nei temi nuovi che lo scrittore pone, nella nuova dimensione umana dei suoi personaggi. Sono i problemi e le esigenze di un intellettuale comunista militante che è uomo, e che come tutti gli uomini sente la necessità di tradurre le sue posizioni ideologiche, la sua concezione del mondo, in termini sentimentali ed umani; che sente la necessità di colmare la frattura che esiste tra la sua vita politica e professionale e la sua vita intima e privata; e che infine soffre dello squilibrio che viene a crearsi tra lui e la moglie piccolo-borghese, e riesce insieme a lei — attraverso incertezze ed errori — a superarlo. Sono i problemi e le esigenze della donna stessa, che dalla iniziale incomprensione passa — grazie ad una serie di esperienze profondamente vissute — ad una piena armonia con Toni, alla finale consapevolezza di continuare « qualcosa » di molto importante dopo la morte di lui. Ebbene, il presentarci tutto questo, non come fredda « tesi », ma come esperienza umana profondamente vissuta e filtrata nel racconto, costituisce veramente un fatto nuovo che non può essere assolutamente sottovalutato. Qualcuno ha notato giustamente che questo libro si può considerare come una specie di « disgelo » italiano. Ma « italiano », appunto, e personalissimo; nel senso, cioè, che non si tratta di una fredda elaborazione di temi e di situazioni altrui, ma di una vicenda profondamente sentita e scaturita dal vivo della nostra realtà nazionale. Non solo: di una vicenda che da questa realtà nazionale si allarga a più vasti orizzonti umani, portandoci fuori dal clima troppo « paesano » di tanta narrativa contemporanea, anche viva e vitale. (Gian Carlo Ferretti).

Bonaventura Tecchi, *Luna a ponente*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 263. — Leggo l'ultimo libro di Bonaventura Tecchi (*Luna a ponente*, Vallecchi, 1955) e più lo leggo, lo penso, più mi convinco che nel ciclo complessivo della sua produzione esso rappresenta un'opera minore. Minore in che senso? Minore nel senso strutturale, perché non ha quell'ampiezza d'impianto, quella solidità di costruzione che poteva avere, ad esempio, un *Valentina Velier*; questo sembra, e forse è, un libro nato da occasioni, da suggerimenti istantanei e pungenti ma non vasti, non tali da poter offrire un lungo respiro. Forse, riunendo assieme questi personaggi sotto un unico cielo, e accettando un concetto divenuto comune alla critica, si può dire che essi, pur standosene ognuno nella tessera del proprio racconto, tutti assieme formino « libro ». Certo, questo si può dire, considerando il denominatore che in questo caso è veramente comune. Ma poi, che questi racconti così riuniti possano coi loro personaggi formare libro, o non lo possano, ha un'importanza credo relativa. Ciò che starà a cuore ad ogni lettore avveduto e provveduto sarà non la relazione, vera o immaginaria, tra un racconto e l'altro; sarà — e siamo sempre daccapo — la « verità » del singolo racconto. Le relazioni sono fatti esterni collocabili sul piano filologico, la « verità » risponde sempre all'interrogativo critico. Opera minore dunque per l'impianto, opera minore perché non si tratta di veri e propri racconti, ridati in tutta la loro possibile estensione, bensì di episodi ridotti all'osso, chiusi in un arco portato al massimo della tensione, senza compiacimenti né atteggiamenti di sorta, contratti in quell'aurea essenzialità in cui la parola sembra essere avara ed è invece di un peso esatto, determinante. Opera minore, dunque? Ecco che salta fuori l'interrogativo e con esso il dubbio che al « minore » detto dell'architettura, certo non ampia, si contrapponga un « maggiore » dovuto al rigore dell'impostazione qualitativa. Definizioni imprecise, tentativi di chiudere in un discorso critico ciò che per sua natura al discorso critico sfugge: « minore » e « maggiore » vanno quindi intesi come indicazioni approssimative cui ci si vede costretti nel tentativo di formulare una sintesi. Certo è che, data la cesura tra passato e presente oggi più viva che mai, e date le nuove formule narrative nate da questa cesura, Tecchi si colloca tra i pochi scrittori della passata generazione *resistenti* all'usura del tempo e delle mode. E, si noti, non per le sue doti di raffinatezza, non per quella sua naturale possibilità di trasformare in *racconto* un qualsiasi dato umano (che è già uno dei cardini condizionali del narratore), né per quelle situazioni ambigue portate psicologicamente al limite del conoscibile, che lo hanno sempre distinto tra i nostri autori; non per tutto questo, o non per tutto questo soltanto, bensì per l'angolo visuale indiscutibilmente realistico nella cui proiezione queste componenti si situano. Su questa consapevolezza di valore e di rispetto del dato reale, in cui s'incentra tutta la crisi e la ripresa della nuova letteratura, pongono la loro premessa fondamentale l'attualità e la validità della narrativa tecchiana. Sembrerà a certuni strana, se non addirittura infondata l'affermazione di un realismo di *Luna a ponente*. Ma a parte che un riferimento alla concretezza e all'oggettività dell'artisticità di Tecchi è già presente in un giudizio del Pancrazi sui *Villatauri* (che è del '35) c'è da chiedere, a chi bene se la ricordi, sotto

quale etichetta possa collocarsi la produzione di questo autore, come si è andata svolgendo in questi ultimi anni, se non sotto quella di un particolare realismo. Sarà un realismo tutto psicologico, daccordo, in cui all'oggetto fisico si sostituisce l'oggetto metafisico, in cui alla realtà visiva si sostituisce una realtà psicologica; ma l'importante è che, pur tra le residue sedimentazioni liriche, prenda corpo una condizione morale, un'oggettività permanente come disposizione dello spirito. Infatti da *L'isola appassionata* (1945) a *La presenza del male* (1948) a *Valentina Velier* (1950) che sono, prima di questo ultimo, le maggiori sue prove del dopoguerra, cosa sta alla base della narrativa di Tecchi se non la continua ricerca di un *optimum* morale (inteso come elemento chiarificatore dei cardini esistenziali, e questo si vede benissimo in Valentina), e più che morale etico, attraverso una indagine spinta, per forza di propulsione verso una *verità*, quasi all'esasperazione? Quando Pancrazi diceva che Tecchi ama misurarsi col difficile e col più difficile aveva perfettamente ragione, ma forse dimenticava di aggiungere con premura che questo difficile e più difficile non svolgevano più che una funzione strumentale per arrivare ad un risultato di rappresentazione oggettiva. Inoltre, una narrativa come quella di Tecchi non si può fidare dell'improvvisazione e rifugge sempre da qualsiasi forma di frammentismo: essa richiede, per la sua economia, dati fissi, concreti, conseguenzialità di causa ed effetto, una logicità quasi scientifica, conclusioni matematiche, quadrate fino all'ultima unità. Basta un niente per far saltare tutto l'ingranaggio e basta un niente per metterlo a punto. E se è lecito guardare lo scrittore non soltanto nel risultato ma fin dentro alla sua condotta dobbiamo riconoscere che Tecchi ha saputo guardarsi, proprio lui che per affinità di natura indagativa ne doveva sentire quasi la congenialità, dalla più grande insidia che la scienza giocò all'arte in questi ultimi cinquant'anni: la psicanalisi. Ora, se si accetta una impostazione critica della narrativa tecchiana fondata sul principio della oggettività, bisogna riconoscere che *Luna a ponente* non fa che riconfermare questa linea, questo timbro. Certo che parlare di « realtà » per uno scrittore in cui il gesto fisico non interessa se non come supporto all'azione psichica non sarebbe così difficile se la realtà, come spesso oggi la si intende, non fosse sforzata oltre i limiti dell'obbiettività per costringerla nella concitazione naturalistica se non addirittura nella frenesia di un livido pseudoespressionismo. Tuttavia è palese quanto assurda sia un'accezione del reale nei termini esclusivi della fisicità e del più esteriore cronachismo. Tecchi appartiene a una realtà né fisica né cronachistica, ma ad una realtà tutta mossa sui temi dell'interiorità: l'ultima sua opera lo riconferma nel modo più esplicito. E in ciò si differenzia il realismo suo dal realismo contemporaneo. La sua condizione narrativa quindi è tutta da rivedere. Da rivedere alla luce dei canoni della nuova impostazione realistica in quanto ciò che per anni fu definito, come suo carattere precipuo, intimismo e psicologismo, oggi ci appare non più di una constatazione del suo « modo ». L'approfondimento psicologico, che senti continuamente torturato e insoddisfatto, è il suo transito obbligato, non la categoria del suo spirito. Che è altrove, e da ricercare soltanto nella costante attenzione delle oscillazioni etiche, nell'esplorazione persino puntigliosa — e a questo proposito *I giovani e i vecchi* fa testo — di una condizione morale. Certo non bisogna chiedergli quel nostro linguaggio d'oggi asintattico, rotto, antiletterario. Non è della sua natura, né della sua cultura, né della sua educazione. Cresciuto agli studi, come tutti sanno, nell'orbita della cultura nordica, la cui influenza non sappiamo fino a che punto abbia inciso sul suo processo formativo, possiamo riconoscere in lui alcuni caratteri sommari di compostezza, di razionalità, di rigore, che sono propri di quelle letterature. Cosicché la sua narrativa tiene della trepidezza meridionale e, nello stesso tempo, di un freddo indagare e d'una scandita consequenzialità che ti porta alla conclusione con un processo inavvertibile ma graduale e calcolato. Alla fine, del personaggio, partito con tanto di scarpe cravatta e cappello, non rimane, come per un gioco spietato, che un corpo ridotto a nudo dove cuore e cervello, in piena trasparenza, quasi si ostentano nei loro recessi e più oscuri moti. (MARIO CARTASEGNA).

Direttore responsabile LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
Vicesegretario MARIO PETRINI
Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

857-55 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA-FIRENZE

ANNO X N. 1 31 GENNAIO 1955

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO — Vicesegretario MARIO PETRINI

SOMMARIO DEL FASCICOLO 1

ANNO X — 31 GENNAIO 1955

SAGGI E STUDI

LUIGI RUSSO: *Lorenzo il Magnifico* . . . . . Pag. 1
GABRIELE FANTUZZI: *Carlo Porta* 25
GIAMPIERO CAROCCI: *La caduta della Destra* 37

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

PAOLO RUSSO: *Vittorio De Sica* 70

MISCELLANEA E VARIETÀ

FERDINANDO ALBEGGIANI: *Moralità dell'arte* 76
GUIDO COLONNA: *Teofilo Patini. Appunti per un profilo critico* 82

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

SERGIO ANTONIELLI: *Il primo Vittorini* 89
RENZO MEN: *Polemiche d'architettura* 93
GIORGIO MOSCON: *Per un film sull'Italia dal 1943 al 1948* 97

RECENSIONI

GIOVANNI VERGA: *Lettere al suo traduttore* (Aurelio Navarria) 100
LUIGI RUSSO: *Giovanni Verga*; GIOVANNI VERGA: *Opere scelte*, a cura di L. RUSSO (Luigi Russo) 102
Stanze di messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici, a cura di V. PERNICONE (Vincenzo Romano) 104
JEAN JAURÈS: *Storia socialista della Rivoluzione Francese*, a cura di G. MANACORDA (Giovanni Cottone) 111

LIBRI RICEVUTI 113

Direzione e redazione: Firenze, Viale Spartaco Lavagnini (già P. Margherita) 44, tel. 43-174.
Amministrazione: Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Via Iacopo Nardi 6, tel. 53-707.

La Direzione di BELFAGOR prega gli Autori e gli Editori, pur mantenendo la rivista la sua sede in Firenze, di inviare manoscritti e libri a Marina di Pietrasanta (Lucca), viale Roma 67 (tel. 83-060).

COPIE E ANNATE ARRETRATE: Una copia L. 500 (Estero L. 1000). *Annata incompleta 1946* (priva dei primi due fascicoli, dei quali il secondo è esaurito ed il primo si vende a parte a prezzo di antiquariato): L. 1600 (Estero: L. 3200). *Annata 1947*: L. 1700 (Estero L. 3400). *Annata 1948*: L. 1700 (Estero L. 3400). *Annata 1949*: L. 2000 (Estero L. 4000). *Annata 1950*: L. 2000 (Estero L. 4000). *Annata 1951*: L. 2000 (Estero L. 4000). *Annata 1952*: L. 2000 (Estero L. 4000). *Annata 1953*: L. 2200 (Estero L. 4400). *Le otto annate cumulativamente* L. 12.000 (Estero L. 24.000). Prezzo del primo Quaderno di *Belfagor*: L. 800 (Estero L. 1600). Per gli abbonati L. 400 (Estero L. 800).

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA - FIRENZE

Biblioteca di Cultura Contemporanea

I. – S. Bottari, *IL LINGUAGGIO FIGURATIVO*. Un volume di 140 pagine con 55 illustrazioni fuori testo.
II. – A. Zanco, *STORIA DEL ROMANTICISMO INGLESE*. Un volume di 278 pagine.
III. – C. A. Sacheli, *ROUSSEAU*. Un volume di 240 pagine, 2ª edizione.
IV. – C. A. Sacheli, *CONCETTO DI DIDATTICA*. Un volume di pagine 266.
V. – V. La Via, *IDEALISMO E FILOSOFIA*. Un volume di pagine 260.
VI. – P. . Arias, *STORIA DELLA SCULTURA ROMANA*. Un volume di 240 pagine e 41 illustrazioni fuori testo, 2ª edizione.
VII. – N. Terzaghi, *PER LA STORIA DELLA SATIRA*. Un volume di pagine 320, 2ª edizione.
VIII. – A. Momigliano, *DANTE MANZONI VERGA*. Un volume di pagine 272.
IX. – P. Carabellese, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. I: *L'IDEA*. Un volume di pagine 258.
X. – P. Carabellese, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. II: *LA DUALITÀ*. Un volume di pagine 240.
XI. – P. Carabellese, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. III: *IL METODO*. Un volume di pagine 250.
XII. – C. Sgroi, *BENEDETTO CROCE. Svolgimento storico della sua estetica*. Un volume di pagine 284.
XIII. – C. Pellegrini, *TRADIZIONE ITALIANA E CULTURA EUROPEA*. Un volume di pagine 264.
XIV. – G. Della Volpe, *LOGICA COME SCIENZA POSITIVA*. Un volume di pagg. 356.
XV. – W. Binni, *METODO E POESIA DI L. ARIOSTO*. Un volume di pagine 160.
XVI. – V. Lugli, *JULES RENARD ED ALTRI AMICI*. Un volume di pagine 160.
XVII. – G. M. Sciacca, *FILOSOFI CHE SI CONFESSANO*. Un volume di pagine 248.
XVIII. – G. Cocchiara, *IL MITO DEL BUON SELVAGGIO. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*. Un volume di pagine 256.
XIX. – F. Biondolillo, *POETICA E POESIA DI DANTE*. Un volume di pagine 212.
XX. – I. Maione, *LA POESIA DI NIETZSCHE*. Un volume di pagine 204.
XXI. – F. Flora, *SAGGI DI POETICA MODERNA*. (*Dal Tasso al Surrealismo*). Un volume di pagine 292.
XXII. – L. Roncarati, *L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA*. Un volume di pagine 136.
XXIII. – A. Hildebrand, *IL PROBLEMA DELLA FORMA*. Traduzione, introduzione e note di Sergio Samek Ludovici. Un volume di pagine 170.
XXIV. – R. Spongano, *LA PROSA DI GALILEO E ALTRI SCRITTI*. Un volume di pagine 170.
XXV. – A. Ronconi, *DA LUCREZIO A TACITO*. Un volume di pagine 244.
XXVI. – E. Falqui, *TRA RACCONTI E ROMANZI DEL NOVECENTO*. Un volume di pagine 292.
XXVII. – B. Lavagnini, *STUDI SUL ROMANZO GRECO*. Un volume di pagine 200.
XXVIII. – I. Maione, *TRITTICO NEOROMANTICO* (*George-Hofmannsthall-Rilke*). Un volume di pagine 184.
XXIX. – G. Calogero, *LA FILOSOFIA DI BERNARDINO VARISCO*. Un volume di pagine 200.
XXX. – D. Braga, *CATULLO E I POETI GRECI*. Un volume di pagine 280.
XXXI. – C. Baroni e S. Samek Ludovici, *LA PITTURA LOMBARDA DEL QUATTROCENTO*. Un volume di pagine 284 con 103 tavole fuori testo.
XXXII. – A. Pizzorusso, *SENANCOUR*. Un volume di pagine 180.
XXXIII. – M. Catalano, *LA LEGGENDA DELLA BEATA EUSTOCHIA*. Un volume di pagine 360.
XXXIV. – M. Untersteiner, *LA FORMAZIONE POETICA DI PINDARO*. Un volume di pagine 124.
XXXV. – G. Cocchiara, *PITRÉ LA SICILIA E IL FOLKLORE*. Un vol. di pagine 184.
XXXVI. – E. Paresce, *LA PROBLEMATICA STORICA DELLA FILOSOFIA DEL DIRITTO*. Un volume di pagine 160.
XXXVII. – F. Biondolillo, *STUDIO SUL LEOPARDI*. Un volume di pagine 180.
XXXVIII. – S. F. Romano, *MOMENTI DEL RISORGIMENTO IN SICILIA*. Un volume di pagine 312.
XXXIX. – F. Formigari, *FANTASIA DELLA SICILIA*. Un volume di pagine 180.
XL. – A. Pagliaro, *SAGGI DI CRITICA SEMANTICA*. Un volume di pagine 280.
XLI. – G. Pellegrini, *BAROCCO INGLESE*. Un volume di pagine 250.
XLII. – R. Ramat, *PER LA STORIA DELLO STILE RINASCIMENTALE*. Un volume di pagine 250.
XLIII. – C. Jannaco, *STUDI SULLE TRAGEDIE DELL'ALFIERI*. Un volume di pagine 160.
XLIV. – R. Moscati, *IL MEZZOGIORNO D'ITALIA NEL RISORGIMENTO*. Un volume di pagine 200.
XLV. – S. Jannaccone, *LA LETTERATURA GRECO-LATINA DELLE METAMORFOSI*. Un volume di pagine 250.
XLVI. – S. Bottari, *LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA*. Un volume di 296 pagine con 99 tavole fuori testo.
XLVII. – L. Mittner, *AMBIVALENZE ROMANTICHE* (*Studi sul Romanticismo tedesco*). Un volume di 368 pagine.
XLVIII. – L. Russo, *IL DIALOGO DEI POPOLI*, 2ª ed. rinnovata – Un volume di 365 pagine.

Inviare le richieste alla Sede di Firenze Via Iacopo Nardi, 6 - C. C. P. 5/1426

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

esce a Firenze dal gennaio 1946 l'ultimo giorno di ogni mese dispari in sei fascicoli annui di 120-128 pagine

abbon. 1955 L. 2300
estero L. 4000

versamenti sul c. c. p. 5/16592
intestato a «Belfagor» Firenze

amministrazione: casa editrice G. D'Anna, via I. Nardi 6, Firenze

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV

Prezzo del presente fascicolo
L. 450

5 - FEB 1955

1976 (1)

B 26 APR 1956

1954 - 1